NUMER 3—4 ROCZNIK III KRAKÓW LIPIEC 1933

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY PLASTYCE I ARCHITEKTURZE



BONNARD

NUMER PODWÓJNY CENA 2 ZŁOTE

„GŁOS PLASTYKÓW" jest organem Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Łodzi (uchwała I. Zjazdu Z. Z. P. A. P. w Warszawie z dnia 14. VI. 1933).

KRAKOWSKI ZWIĄZEK ZAWODOWY P. A. P. pozostaje nadal wydawcą pisma, a redakcją zajmuje się Komitet redakcyjny w Krakowie, który uzupełniony będzie w późniejszym terminie reprezentatami Związków Zawodowych P. A. P. z innych miast.

TREŚĆ NUMERU:

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW", PLAC ŚW. DUCHA, L. 5, TEL. 117-08, — KONTO CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ŻA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.



HENRI MATISSE (35 × 27 cm.) — Collection Paul Guillaume, Paris

WYSTAWY W PARYŻU

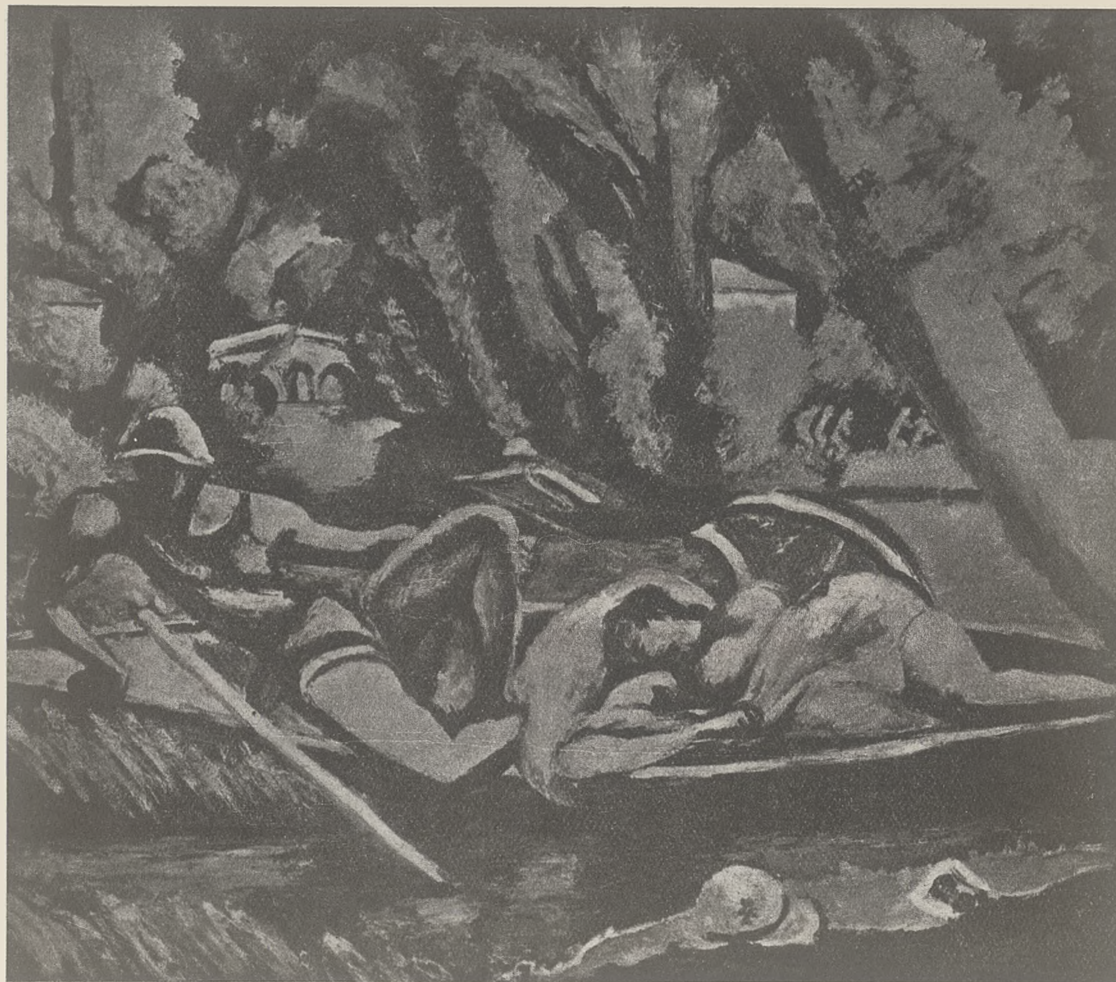
I.

Przypominam sobie wystawę obrazów Delacroix w Galerji Paula Rozenberg'a pięć lat temu. Wystawa ta składała się z niedużych, ale dobranych płócien, które zrobiły na mnie niezapomniane wrażenie. Potem mieliśmy w r. 1930 zbiorową wystawę dzieł Delacroix w Louwrze, gdzie organizatorzy jej chcieli nas olśnić wielkiemi płótnami artysty. Oczekiwanego efektu jednak nie osiągnięto. Mnie i wielu wielbicielom sztuki Delacroix zdawało się, że organizatorzy wystawy chcą nam narzucić obraz Delacroix, który nie zupełnie się zgadza z naszem pojęciem o istocie twórczości tego artysty.

W „Oranżerji" (przy pl. de la Concorde), mamy obecnie wystawę „Delacroix w Maroku". Wystawa ta składa się z obrazów i szkiców, zrobionych przez Delacroix, podczas jego pobytu w Maroku w r. 1832 i z obrazów zrobionych już po powrocie ze wspomnianej podróży, według niezliczonych szkiców i rysunków, przywiezionych z Maroka. Wystawa składa się przeważnie z niedużych dzieł, rozwieszonych w pięknych salach Oranżerji z wielkim smakiem. Wychodzimy z wystawy zachwyceni, oczarowani i pełni podziwu dla Delacroix.

Co chcę przez to powiedzieć? Otóż Delacroix dochodzi do potęgi swej twórczości w swych mniejszych płótnach, gdzie wykazuje właściwe zalety swej sztuki: spontaniczność intuicyjną, skoncentrowaną spoistość całej wizji malarskiej, robiącej wrażenie, że obraz namalowany jest jakby jednym oddechem. Nie chcę tem powiedzieć, że Delacroix nie stać na namalowanie również pięknych obrazów w dużych rozmiarach. Na obecnej wystawie mamy duży obraz znany z Louwru „Algierskie kobiety w ich pokojach" (1834 r.), dzieło nieprzemijającego piękna, które tyle pokoleń zachwycało i dzisiaj znowu wywołuje podziw. Ale jednocześnie znamy duże płótna Delacroix, w których podziwiamy oddzielne fragmenty, całość jednak robi wrażenie, jakby artysta chciał się popisać ogromną wiedzą i umiejętnością komponowania według reguł wziętych u mistrzów Odrodzenia, których Delacroix, jak wiemy, studjował gruntownie. Nie w tych dużych, ale właśnie w mniejszych płótnach charakter i uczuciowość artysty wypowiada się najszczerzej i bezpośredniej.

Manierą malarską i poniekąd temperamentem artystycznym Delacroix jest spokrewniony z Rubensem. W pamiętniku, który zostawił,



DUNOYER DE SEGONZAC: WIOŚLARZE — Collection Patou
(rep. z upoważnienia czasopisma „Formes")

wiele razy powraca do dzieł swego ulubionego mistrza, chwaląc w nich „cette force secrete et cette vie de l'âme, qu'il a mise partout", w innem miejscu pisze o Rubensie „ce père de la chaleur et de l'enthousiasme". Zapał i entuzjazm, które stwierdzamy w dziełach Rubensa miał podkład w zmysłowości artysty. Otóż zapał i entuzjazm, bez których również Delacroix nie może tworzyć, jest innego charakteru, niż ten, jaki widzimy u Rubensa. Delacroix nie znajduje w okrążającem go codziennem życiu wrażeń, które by go mogły podniecać, tem bardziej entuzjazmować. Ucieka do swojej wyobraźni lub szuka podniety w dziełach wielkich poetów, w wielkich czynach historycznych. Należy on do kategorji artystów, którzy swą sztukę karmią wyobraźnią. Można powiedzieć, że jego podróż do Maroka była przełomową chwilą w jego twórczości. Często nie zdajemy sobie sprawy, jak wielką rolę może odegrać w twórczości artysty, nawet krótko-terminowa podróż w obce kraje. Taka podróż może wyciągnąć artystę z pewnej ciasnoty horyzontu twórczego i dać mu perspektywę potrzebną do widzenia rzeczy w jaśniejszem i prawdziwszem świetle. To się stało właśnie z Delacroix. On, który w życiu paryskiem nie znajdował podniety dla swojej twórczości, grzązł coraz więcej w marzeniach zapożyczonych od ulubionych poetów, dopiero w Maroku znalazł kontakt arstystyczny z życiem bezpośrednio. Tam spotkał takie bogactwo kolorów, takie oszałamiające światło, taką fantastyczność zjawisk życiowych, jakich nie była w stanie mu dać dotychczas jego wyobraźnia. Wreszcie życie samo egzaltowało jego sztukę, dało mu uniesienie. W Maroku Delacroix spełnił swoje przeznaczenie, tam znalazł realną bazę, aby być w stanie w pozostałych mu trzydziestu latach życia, zupełnie się wypowiedzieć i dać maksymum malarskiej konkretyzacji.

Delacroix, wyrafinowany intelektualista, upajający się nie mniej literaturą, poezją, filozofją, muzyką (największy wielbiciel i najwierniejszy przyjaciel Chopina), jak malarstwem, dopiero w Maroku poznał swój stosunek prymitywny do natury. W kobietach żydowskich widział jakby obraz wiecznych postaci kobiet biblijnych. Kolorowi mieszkańcy kraju zachowali dla niego prymitywną świeżość ludzi z przed tysięcy lat wstecz. W Maroku zobaczył żyjący jeszcze świat antyczny bez archeologicznego lub akademickiego fałszu. Tam zrozumiał dualizm greckiego ducha, który z jednej strony jest wrażliwy na piękno i harmonję, a jednocześnie odczuwa głęboko tragedję i niepokój życia.



UTRILLO (65 × 50 cm.) — Collection Nico Mazaraki, Paris

W jednym z najpiękniejszych obrazów tej wystawy przedstawiającym walkę lwa z dzikiem, jest Delacroix artystą głęboko odczuwającym dramat w naturze, fatalizm nieuniknionego starcia się dwuch wrogich sobie sił. Jest to obraz o wielkiej potędze kolorystycznej, w którym dynamika barwna plam posiada impet stopionego metalu, wylewającego się w przeznaczoną mu formę. Jednocześnie odpowiada ruch plam (hachure) huraganowemu tempowi walki. Maść brunatna bestji oddana jest z soczystością i świetlistością tonów o niezrównanej intensywności. Tło zielone krajobrazu służy po to, aby jak najgłębiej zaakcentować muzykalność całej wizji kolorystycznej. Kolor Delacroix nigdy nie pozostaje na powierzchni, wyraża wypukłość i pełnię formy, sam przez się, — problem, z którym zmagał się Cezanne całe życie. Zgadzając się z francuskim krytykiem sztuki Henri Focillon'em, który łączy pojęcie formy z pojęciem przestrzeni, możemy powiedzieć, że obrazy Delacroix odznaczają się doskonałem wydobyciem przestrzenności. Ale dodajmy, że ta przestrzenność w obrazach jego zależną jest jeszcze od innego elementu, światłocienia.

Na tej wystawie znajduje się obraz, który był dla mnie pod tym względem niespodzianką. Obraz przedstawia wnętrze podwórka w Maroku, owiane wiejską sielankową pogodą, gdzie gra światłocienia jest mistrzowska. Obok dwóch obrazów malowanych z monumentalnym rozmachem, przedstawiających polowanie na lwa, podziwiamy arcydzieło „Pokój Hrabiego de Mornay", który może rywalizować z wnętrzami szkoły hollenderskiej. Wpływ geniuszu malarskiego Delacroix na dalsze pokolenia malarskie we Francji był przemożny. Renoir i Cezanne ulegali częściowo wpływowi Delacroix.

*

Z inicjatywy „Przyjaciół artystów żyjących" została zorganizowana w Gal. Bernheim Jeune wystawa obrazów wybitnych malarzy współczesnej szkoły francuskiej, przeznaczonych dla Muzeum Luxembourgskiego. Warto z tego powodu zastanowić się nad twórczością reprezentowanych artystów, cieszących się zresztą sławą wszechświatową.

Najlepiej reprezentowany na powyższej wystawie jest Derain. Ten artysta posiada niemniejszą liczbę entuzjastycznych wielbicieli jak nieubłaganych przeciwników. Derain tak samo jak Matisse, Vlaminck, Friesz, Van Dongen w młodości swojej należał do grupy „Fauves". W dziełach malowanych po tej epoce łączy wpływy kubizmu z przemożnym wpływem prymitywów włoskich wczesnego Odrodzenia, któremu przez pewien czas ulegał. Zdaje mi się, że oprócz Ghirlandajo, mistyczna geometrja Giotta głęboko poruszyła ten umysł skłonny zawsze sztukę podporządkowywać jakiemuś schematowi. Guillaume Apolinnaire, nieskąpy w pochwałach dla swoich przyjaciół pisał w tym czasie, iż znajduje u Derain'a religijny poryw, wielką formę ekspresyjną, jaką znajdujemy w antycznej sztuce, przytem bronił Deraina przed zarzutami archaizmu,

które już wtenczas mu robiono. Nie, Derain, ten intelektualista wyrafinowany, ten sceptyk nie mógł długo czerpać z prymitywów włoskich. Ale muzea zawsze go czarowały; nie może się od nich wyzwolić. Zdaje mi się, iż patyna muzealna jest dla niego najmilszą melodją barwną. Wszystko, co zdobyli wielcy impresjoniści, dla Deraina wcale nie istnieje. Trzeba jednak sądzić Deraina nie według obrazów, zbyt często rzucających się w oczy w galerjach, ale trzeba go znać z tych obrazów, które mamy możność oglądać czasem w wielkich prywatnych kolekcjach paryskich. Muszę przyznać, iż Derain posiada w swoim dorobku artystycznym obrazy bardzo piękne, w których jego upodobanie (albo jego słabość) dla tonów brunatnych, bronzowych lub szmaragdowych nie przeszkadza mu wydobyć z nich ogromne bogactwo gam, subtelnych walorów, delikatnych odcieni i wykazać nieprzeciętną wiedzę w operowaniu światłocieniem. Najlepsze są zwłaszcza akty i martwe natury, w których ujawnia się zdobyty w muzeach, przez długoletnie medytacje przed mistrzami, wysoki kunszt modelacji, wielka umiejętność tłumienia jaskrawych i ostrych dźwięków barw, zapomocą wualowania tonów. Ale jego ciągłe operowanie podobnemi tonami dochodzi czasem do monotonji; staje się manierą. Drugą niemniejszą słabością w jego twórczości jest schematyzm. W swych pejzażach o pięknych szmaragdowych tonacjach, wyraźnie odczuwamy wpływy Poussin'a i Claude Lorrain'a, ale bez ich rozpiętości kosmicznej. Są to schematy pejzażów, produkt laboratorjum malarskiego Deraina. Postacie Deraina psychologicznie neutralne są kompleksem przesubtelnionych modelacji, grą harmonijną gamy barwnej i jej odcieni dla samej siebie. Ktoś powiedział złośliwie o Derain'ie, iż w sztuce gra tę samą rolę co włoscy epigoni 17 stulecia. Tak samo jak i oni Derain pozyskał w muzeach wiedzę, ale wzniosła egzaltacja duchowa wielkich mistrzów włoskich pozostała twórczości jego obca. To też sztuka Derain'a ma wszelkie zalety, aby oczarować wielu smakoszów estetycznych, lecz często nie potrafi wzruszyć naprawdę.

Matisse przeszedł ogromną ewolucję nim doszedł do swojej obecnej koncepcji malarskiej. Żył blisko wielkich impresjonistów, Renoir'a, Degas'a i Cézanne'a i zrozumiał ich nowe zdobycze malarskie. Renoir, który nadewszystko cenił w malarstwie emocjonalność, intuicję spontaniczną, uznając wyrafinowany smak młodego Matissa, jednocześnie dość chłodno wysłuchiwał jego rozważań estetyczno-malarskich. Eksperymentowanie, rozprawiania myślowe, poszukiwania reguł stałych dla twórczości malarskiej jest cechą charakterystyczną dla Matisse'a. Nie można się dziwić, iż młodzież zjeżdżająca się do Paryża z całego świata z zapałem przylgnęła do Matisse'a, który odrzucając akademizm, robił wysiłek, aby sztukę skierować śmiało na nowe drogi, jednocześnie wyraził słowem swą wiarę w egzystencję stałych reguł dających klucz do tworzenia sztuki syntetycznej i jasnej. Naprawdę nie mógł artysta ten niczego dać uczniom, którzy nie mieli wrodzonego talentu plastycznego.

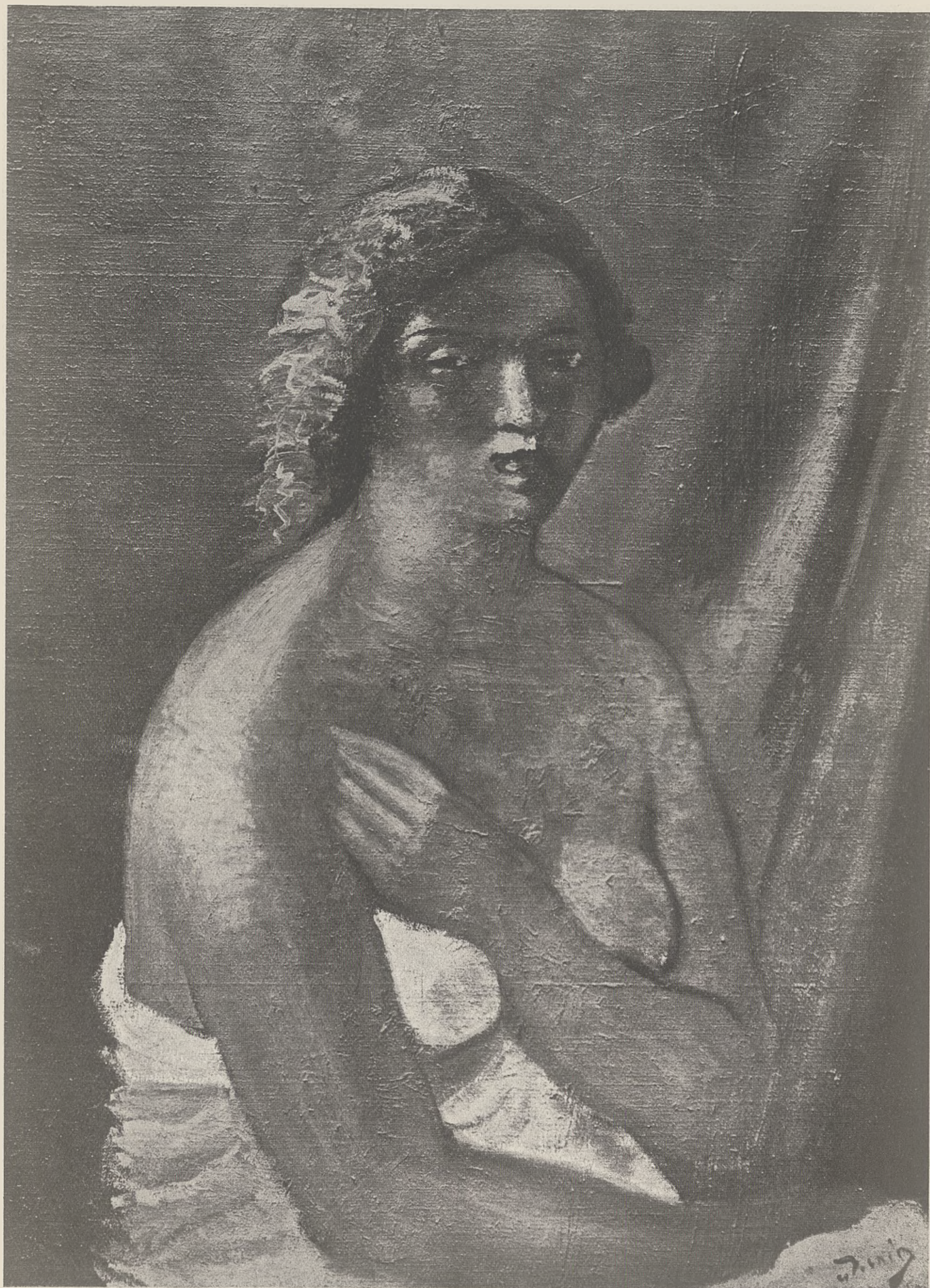
Kiedy Matisse i niektórzy jego komentatorzy mówią o uproszczeniu, to trzeba powiedzieć, że jest to tylko słowo, jak i również często powtarzane słowo synteza, którego znaczenie tylko dzieło prawdziwego artysty nam może wykazać. Jakim jest naprzykład ubogim André Lhote na tej samej wystawie, a wszak kładzie główny nacisk na uproszczenie i syntezę, a nawet otworzył akademję i innych naucza upraszczania i syntetyzowania. Jeżeli sztuka samego mistrza André Lhote jest godną litości, cóż można powiedzieć o jego uczniach? Ale powróćmy do Matisse'a. Każdy obraz Matisse'a jest absolutnie zamkniętą fikcją plastyczną, której rytm i harmonja linji i barw dyktowane są tajemniczą logiką zawartą w samym obrazie. Ale kiedy będziemy dłużej przypatrywać się obrazom jego, znajdziemy oprócz logiki i metody smak, elegancję, wrodzony gust, wzbogacony jeszcze przez ogromną kulturę, przez studjowanie wielkich mistrzów [1]. Dzisiejsza jego maniera malarska, operująca czystemi barwami odznacza się nadzwyczajną eterycznością plamy kolorowej, kładzionej na płótnie z precyzyjnością i pewnością wielkich mistrzów akwareli, szczególnie przypomina mi akwarele Delacroix, Cezanne'a, a czasem pastele Degas'a. Tak jest, Matisse wydobywa olejną farbą jasność, łagodność akwarelową. Szczególnie jest zachwycający w swych tonach perłowo-szarych, subtelnych kobaltach, eterycznych karminach. Widoczne są w nim wpływy sztuki orjentalnej, szczególnie wpływy sztuki perskiej. Robią mu zarzut, że jest w istocie dekoracyjnym. Jest to w każdym razie kwintessencja dekoracyjności; jego arabesk posiada rytmikę falistą i melodyjną, okrągłość klasyczną. Jak sam się wyraził, swoją sztuką chce nam dać ciszę, pokój i błogość umysłową.

Moją pierwszą znajomość z twórczością Dunoyer de Segonzac zawarłem przez tekę rysunków, która mi przypadkiem wpadła do rąk. Przyznam się, że te rysunki zrobiły na mnie głębokie wrażenie, zresztą do dnia dzisiejszego zachowałem uwielbienie dla rysunków Segonzac'a. To, co mnie wtenczas w nich zachwyciło były: niesamowity rozmach, potężne skróty perspektywiczne w pejzażach, szeroko traktowana forma, przenikliwość oryginalna w wyrażaniu dynamiki ruchów. We wczesnych obrazach ma fakturę niespokojną, rozrywa szpachtlą materję, używa tonów przyciemnionych, co niekiedy daje jego obrazom tragiczny nastrój. W obrazach wystawionych w Galerji Georges Bernheim, kilka lat temu porzuca manierę wczesną, barwy stają się jasne, kładzione są nożem lub szpachtlą spokojnie. W malowanych wnętrzach światło wpada szerokiemi smugami. Ulubionym tematem Segonzac'a wiele razy powtarzanym w większych i mniejszych płótnach, są jego wioślarze, młodzieńcy o atletycznej budowie ciała, wysmukli o długich nogach. Sport zdaje się być dla nich głównem zajęciem. Obrazy te nie mają w sobie już nic tragicznego, naodwrót są pełne optymizmu, są to hymny na cześć młodości, siły, heroicznego porywu. W wielkich płótnach jest monumentalne zacięcie, i mogłyby one ozdabiać ściany wielkich hal sportowych. Często robi się zarzut dzisiejszym malarzom, że sztuka ich jest oderwana od życia. Patrząc na obrazy Segonzac'a, widzimy artystę, który potrafi wcielić w sztukę swoją namiętność dla sportu. Segonzac jest zapalonym myśliwym i wielbicielem wszelkich sportów. Sztuka jego opiewa płodność ziemi, zwierzęcą potęgę ciał, barbarzyński żywioł ludzkości. Mówiliśmy dotychczas o stronie ideologicznej, nie mówię uczuciowej, bo Segonzac nie ma w swych obrazach za grosz liryzmu. Przechodząc do strony plastycznej jego dzieł, zauważyć należy, że o ile rysunki Segonzac'a zadawalają mnie zupełnie, nie mogę tego samego powiedzieć o jego malarstwie.

Faktura malarska w współczesnym malarstwie gra wielką rolę. Można powiedzieć, że ewolucja plastyczna XIX stulecia jest jednocześnie wewnętrzna i zewnętrzna. W poszukiwaniu gorączkowem oryginalności, która niestety jest udziałem tylko wybranych, większa część młodych artystów rzuciła się przedewszystkiem na fakturę malarską, wykazując nadzwyczajną inwencję w wyszukiwaniu różnych tryków i sztuczek. Po wszystkie czasy technika i faktura malarska grały wielką rolę w twórczości artysty i można powiedzieć, że każda szkoła malarska posiada swoją odrębną kuchnię. Ale u wielkich artystów nigdy faktura i materja malarska nie są celem dla samej siebie, lecz służą do wyrażania swojej wizji. Wielcy artyści uduchawiają materję, podczas kiedy zbyt wiele malarzy współczesnych dla oryginalnej lub pięknej materji poświęca wszystko. Segonzac jest zbyt zainteresowany w zachowaniu stosowanej przez siebie faktury malarskiej. Segonzac kładzie barwy szerokiemi, gęstemi smugami, odrazu wydobywając ton ogólny ciała czy zieleni. Kiedy używa tej techniki szerokich, tłustych plam dla swych olbrzymich płócien, jest to zrozumiałe, są one przecież obliczone na działanie z odległości; ale kiedy traktuje tym samym sposobem obrazy mniejsze, maniera ta nie okazuje się celowa. Nie może być mowy o subtelnej grze światła i cieni, a zamiast modelacji materji, mamy jednostajność schematyczną obrazu, malarstwo rezygnuje z pełnego waloryzowania samego tonu. Pomimo dużego często zewnętrznego efektu, malarstwo to nie jest w stanie dać

---

[1] W okresie Fauvezmu stara się Matisse wydobyć całą chromatyczną siłę jakiegoś tonu. Jego „Kobieta o zielonym kapeluszu", pozostaje jednym z jego najlepszych płócien.



DERAIN (54 × 73 cm.) — Collection Paul Guillaume, Paris

kompletnej, w głąb sięgającej konkretyzacji plastycznej.

Raoul Dufy jest przedewszystkiem dekoratorem. Swego czasu wystawiła Galerja Beaujean kolekcję kobierców, według szkiców Raoula Dufy, uderzających przepychem i dystynkcją barw i dużą fantazją arabesku graficznego. Dwa lata temu widzieliśmy w Galerji Bernheim Jeune przepiękny garnitur meblowy, wykonany przez zakłady rządowe w Beauvais; obicia tych mebli, przedstawiające widoki Paryża obramione bukietami kwiatów, były zrobione według projektów Dufy. Zdawało się, iż Dufy potrafi stworzyć styl współczesnej sztuki dekoracyjnej, mogący konkurować ze stylami epok przeszłych.

Opowiadają, że pewna dama, znana ze swej elegancji, ostro ganiła obraz Dufy wystawiony w Salonie, nie spostrzegłszy przytem, iż nosi suknię z materjału projektowanego przez tego malarza. Było to w czasie, kiedy Poiret, znany w całym świecie prawodawca mody, lansował materje według rysunków Dufy. Wielu miłośników sztuki ma podobny stosunek do twórczości Dufy. Obrazy jego i akwarele mają założenia czysto dekoracyjne i kiedy na nie patrzę, nie mogę się uwolnić od wrażenia, iż są to projekty dekoracyjne. Trudno mi uważać olejne obrazy Dufy za malarstwo sztalugowe, które łączy się w moim pojęciu z wydobywaniem przestrzeni, formy modelowanej, gry światła i cieni, waloryzowania tonu i t. d. Otóż Dufy świadomie unika tego wszystkiego w swych obrazach; obrazy jego przedstawiają splot linearny arabesków, pokrytych barwami, których efekt malarski rozgrywa się wyłącznie na jednym planie. Jest oryginalny czar w jego aksamitnych zieleniach, przeźroczystych ultramarynach, lekkich karminach. Dufy uwalnia rzeczy od ich ciężaru. Jego pejzaze są raczej mirażem, niż naturą. Niewątpliwie posiada wyrafinowaną, subtelną wrażliwość malarską, niepospolitego dekoracyjnego typu. Ale dał się odurzyć sukcesowi i nie pogłębił swych bogatych środków artystycznych.

Wielkie powodzenie ma wystawa wczesnych obrazów Maurice Utrillo w Galerji Marcel Bernheim. Według ogólnej opinji tak samo artystów, jak i znawców sztuki we Francji, wielkość Utrillo leży w jego wczesnych obrazach. Trzeba ostrzedz przed tą krytyką artystyczną, która w stosunku do genialnej, intuicyjnej twórczości Utrillo'a stosuje metody analityczno-psychjatryczne, opierając się na jego nieuleczalnym alkoholiźmie. Powyższy rodzaj krytyki jest obłudny i fałszywy. Utrillo jest to radosne zjawisko malarskie w sztuce francuskiej. Wychowany w atmosferze rodziny artystycznej (matka jego, Suzanne Veladon, jest znaną malarką), w swych pierwszych obrazach (1902—1907) wyraźnie znajduje się pod wpływem Pissarro'a, Sisley'a, Monet'a. W następnej, tak zwanej „białej" epoce, uwalnia się od impresjonizmu, redukując swoją paletę do ograniczonej ilości tonów, z których stara się wydostać maksymum wagi, ekspresji, intesywności. Edmond Jaloux, wybitny krytyk francuski, powiedział, iż to, co Piranesi zrobił dla Rzymu, Guardi i Canaletto dla Wenecji, Utrillo zrobił dla Paryża. Kiedy stary Paryż ze swą malarską dzielnicą Montmartru zniknie, będzie on żył nadal w obrazach Utrillo'a. Utrillo ma w sobie szczerość, prostotę i to głębokie ujęcie r z e c z y, jakie widzimy u wielkich prymitywów. Wystarczy mu namalować niebo popielate, biały dom o zielonych okiennicach, oficynę z knajpą o czerwono-ceglanych murach, czarny parkanik z kratami, kapliczkę o spatynowanych murach blado-zielonego koloru, aby stworzyć obraz, którego już nigdy nie będziemy mogli zapomnieć. Nikt bowiem jak on dotychczas nie potrafił oddać architektury starych katedr, starych kapliczek romańskich, charakteru uliczek Paryża i melancholji przedmieść. W obrazach swoich z białej epoki, które mamy właśnie możność podziwiać na wystawie, wyraża rzecz w tak skondensowanej formie, iż precyzja i dystynkcja malarskiej ekspresji, ogołoconej od wszelkiego efektu nieistotnego, robi wrażenie na niektórych, iż jego środki plastyczne są ubogie. Wystarczy jednak rzucić okiem na ogromną twórczość Utrillo'a z różnych okresów, aby się przekonać, iż jest on mistrzem orkiestry barwnej i jednym z największych współczesnych malarzy wogóle.

Franciszek Biedart.

II.

Wiosenny sezon wystawowy kończy się w Paryżu prawdziwą senzacją. U Braun'a wystawa portretów Bonnard'a, u Bernheim'a rewelacyjna, pierwszorzędna wystawa prac Bonnard'a z ostatnich dwóch lat. Wystawił 26 obrazów przeważnie wielkich rozmiarów. Jak się to widziało, to się już nie zapomina. Krytyki są entuzjastyczne, poruszyło to cały świat artystyczny, piszą, że Bonnard przeszedł w tych pracach samego siebie. Mam wrażenie, że wystawa ta przekracza w swojem znaczeniu interes jego indywidualności artystycznej, że jest ona przełomową manifestacją współczesności, i że uwalnia twórczość dzisiejszą i przyszłą od niewoli Cézanne'a i Renoir'a w tem znaczeniu, że wykazuje, iż nie może się rozchodzić o kontynuowanie i c h o b r a z ó w, lecz że w dalszym ciągu ich twórczości, otwierają się nowe drogi dalszych poszukiwań i zobaczeń świeżych, bo opartych na naturze a realizowanych bez żadnej metody akademickiej choćby cezannistycznej, zdobywanych czuciem, wrażliwością na kolor i dziwność zjawiska widzianego, wypowiadanych z kolosalną swobodą i przyjemnością, jakby żadne istniejące malarstwo Bonnard'a w jego własnej zabawie nie krępowało. Przytem płaszczyzna obrazu tworzona z całą świadomością i nieomylną logiką. Dużo płacht białych — ściany interieur'ów, kominków, serwety. Biel nie tak jak u impresjonistów zmieniająca się w inne kolory, zostaje w działaniu biała (nie tylko jasna), malowana z trochę czarnej, trochę niebieskiej albo różowej, zależnie przy czem położona, ale zostaje biała i niesłychanie świeża. Dużo plam żółtych. To jest zasadniczy akcent tych płócien — biała i żółta. Poza tem czernie najodważniejsze, czerwienie przebogatych różnic wielkiemi płatami siedzące silnie obok bieli, jak w planszy japońskiej, kolory zielone najdelikatniejszej świeżości, kontrastowane z szaremi zieleniami z czarnej, białej i liljowej — kolory pawie, (cała jedna łazienka z zamkniętemi żaluzjami i aktem na mozaikowej podłodze w pawiowo-liljowej gamie). Malarze jego generacji i młodzi chodzili z otwartemi „gębami".

W Orangerie jest wielka wystawa Renoir'a w założeniu i rozmiarach przypominająca zeszłoroczną wielką wystawę E. Manet'a w tejże samej Orangerie. W jednej z sal Caillebotte'a w Luwrze wystawiono kolekcję rysunków mistrzów, zebraną przez Bonnat'a: zwierzęta i pejzaże Rembrandta, portret Erazma przez Dürera, Michał Anioł, David, Ingres, Millet.

Wystawa grafiki Dürera i Rembrandta w Petit Palais trwa dalej, jak również wystawa chińska w Jeu de Paume. Sezon wystaw w Paryżu był tej wiosny bogaty i uświadamiający, jak nigdy.

Jan Cybis.



TYTUS CZYŻEWSKI: MARTWA NATURA — („Grupa plastyków nowoczesnych")

WYSTAWY W WARSZAWIE I W KRAKOWIE

Wystawy, które odbyły się w ciągu ostatnich 2-uch miesięcy w Warszawie i Krakowie („Zwornik", „Jednoróg", „Pryzmat", „Grupa malarzy nowoczesnych" [1]), ilustrują doskonale to, o czem pisałem we wstępie do poprzedniego numeru „Głosu Plastyków": „...stoimy dziś w okresie przełomowym dla polskiego malarstwa... przestaliśmy być artystami „z prowincji" i wkraczać zaczynamy z powrotem, ale już szerokim frontem, w sztukę europejską".

Jeden z malarzy, zwiedzając ze mną wystawę „Zwornika", szepnął mi do ucha: „Wystawa jest na poziomie, ale... ludzie ci nie mają odwagi". „Jakiej odwagi"? zapytałem. „Nie mają odwagi źle malować" brzmiała odpowiedź. — I jest w tem słuszność. Najaktywniejsze dziś pokolenie malarzy dba przedewszystkiem o to, ażeby dać malarstwo *dobre*. Minęła u nas epoka „wyżywania się" w malarstwie, czyli pakowania na płótno wszystkiego, co przynosi „ślina na język" pendzla, wszystkiego, co sugeruje miłosna awantura, histerja, lub obowiązująca „niezwykłość". Na płótnie polskiego malarza ukazuje się dziś w regule przeżycie, przesiane przez sito dyscypliny i segregacji. Jest to malarstwo opanowane i poparte wiedzą o tem, co można na płótnie pokazać i ujawnić. Dyskretność ta powoduje zapewne, że malarstwo to nie porywa „szerokiej" publiczności, i nie wprawia ja w stan egzaltacji.

Podobnie jak publiczność, odnoszą się do tego malarstwa i sami malarze. Nie znajdując w nim emocji i podniet twórczych o większej sile, oglądają się za sztuką obcą lub dawną. I niema w tem nic zadziwiającego. Praca, której się dziś u nas najwięcej poświęca energji, jest wychowywaniem siebie samych do widzenia malarskiego, jest karczowaniem rodzimej gleby z zakorzenionych przyzwyczajeń i upodobań, obcych i wrogich plastycznemu kształtowaniu.

A praca taka nie jest ani efektowną ani porywającą dla obserwatora tego procesu. Jest tylką fazą konieczną w naszym rozwoju.

*

Mieszkałem kiedyś w Paryżu w dzielnicy fabrycznej. W podwórzu, do którego schodziłem z mojej pracowni, zaprzyjaźniłem się z robotnikami, którzy przynosili mi i pokazywali swoje akwarelki i rysunki, owoce niedzielnych godzin wypoczynkowych. Wśród prac tych przeważały martwe natury, pejzaże malowane z natury lub postacie siedzące na krześle czy w pejzażu.

Ludzie w Polsce, z amatorstwa malujący, robią zupełnie co innego: sceny batalistyczne, alegorje lub inne kompozycje.

Robotnik francuski na każdym rogu ulicy widzi malarstwo, podczas gdy u nas amator i dyletant widywał dotąd tylko obrazki.

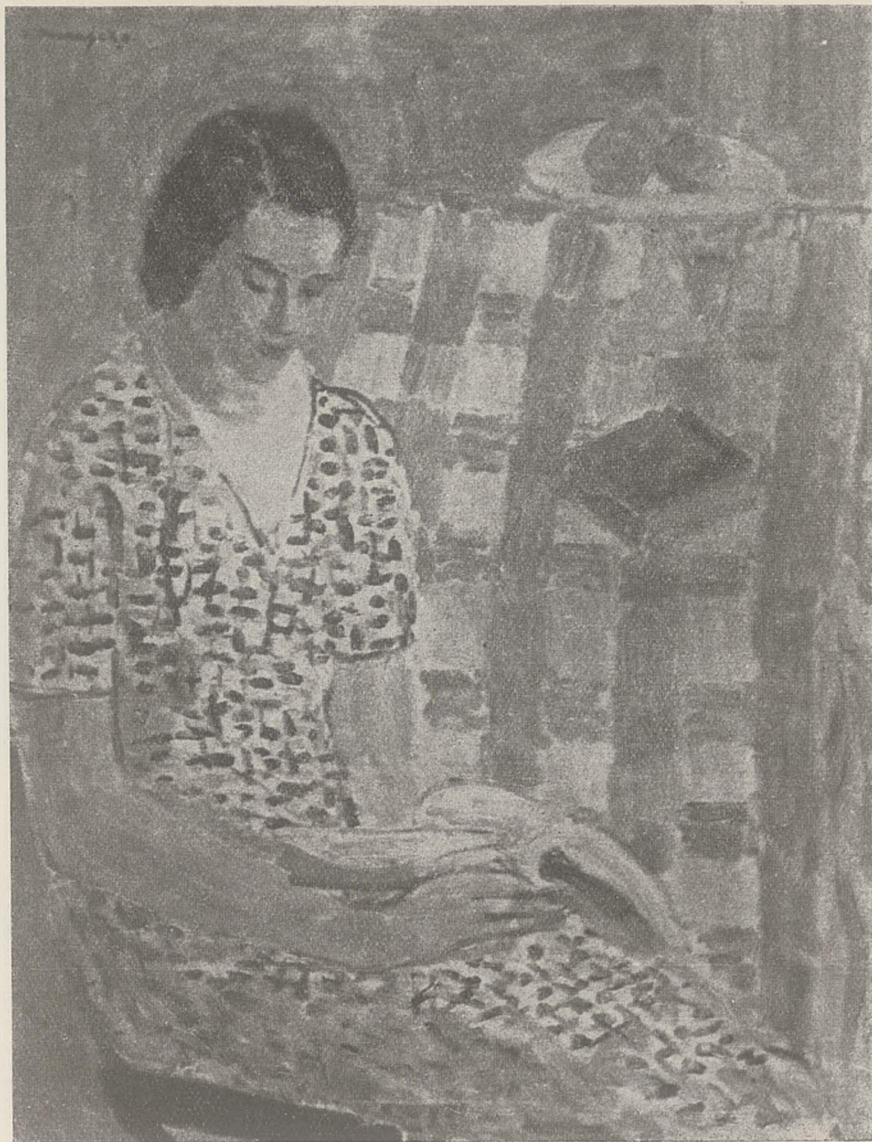
Epoka „martwej natury" w Polsce, którą obecnie przeżywamy, zmieni zapewne ten stan rzeczy. Mieszkania prywatne, wystawy sklepów sprzedających obrazy (może w końcu i muzea), zaroją się od malarstwa. I wówczas zapewne malarze nie będą się potykać ustawicznie o płótna malowane w nieprzytomnym uniesieniu i nie będą czuli tego nieodpornego przymusu przeciwstawiania im malarstwa „z poziomem". Będzie to przejście do „twórczości radosnej".

Ale to będzie jutro. Dziś cieszyć się wypada, że najmłodsi malarze nasi dobrowolnie nakładają na siebie wędzidło dyscypliny, że oglądają się za najlepszymi wzorami w malarstwie dawnem i współczesnem i że nie mają odwagi „źle malować".

*

Ogólna ta charakterystyka nie obejmuje oczywiście wszystkich bez wyjątku malarzy, którzy brali udział w ostatnich wystawach w I. P. S-sie i w krakowskim Pałacu Sztuki. Na wystawie „Jednorogu" i „Pryzmatu", na „Zworniku" i wśród „Grupy malarzy nowoczesnych", były płótna, które pozorną swą odrębność i oryginalność zawdzię-

[1] Ze względów natury technicznej, obrazy „grupy malarzy nowoczesnych" nie mogły być pomieszczone w tym numerze. Reprodukcje z obrazów tej grupy, jakoteż i innych pokrewnych ugrupowań, nie omawianych w tym artykule (n. p. „Nowej Generacji", „Kapistów" etc.), odłożono do jednego z następnych numerów pisma. *Red.*



ZBIGNIEW PRONASZKO: PORTRET — (Wystawa „Zwornika")

czają takim naprzykład okolicznościom, że artysta kładzie na płótno kolor wprost z tuby, albo że rozbiela pedantycznie każdy kolor do szarości nie uzasadnionej żadną logiką malarską, albo że każdy centymetr płótna zapełnia monotonną mozaiką kolorków, unikając w ten wykrętny sposób ryzyka malarskiej decyzji. Ze względów zapewnie towarzyskich czy koleżeńskich znalazły się wreszcie na tych wystawach nieliczne niedobitki malarstwa anegdotycznego.

W ramach tej charakterystyki nie mieszczą się także obrazy kilku malarzy, którzy odkrywają i pokazują naturę własnym i odrębnym malarskim sposobem. Sugestje, które idą od tych kilku obrazów, wychodzą poza ramy rozważań o ogólnym stanie i poziomie naszego malarstwa w chwili obecnej. Wprowadzają nas one w zakonspirowany świat niepokojów i zmagań, który unosi się ponad granicami narodów i ich odrębnych warunków. But it is an other story.

*

Dwa lub trzy lata temu czytało się często we francuskich czasopismach artystycznych, że malarstwo od pewnego czasu dzierży prymat wśród sztuk pięknych w tym sensie, że z malarstwa spływają w rzeźbę i architekturę, w muzykę, poezję i literaturę nowe ideje i formy artystyczne. Nie wiem, o ile historycznie ścisłem jest to stwierdzenie roli malarstwa, czy naprawdę impresjonizm, naturalizm, kubizm czy ekspresjonizm, surrealizm, czy „nowa rzeczowość" pierwsze swoje urzeczywistnienie znajdowały w malarstwie, oddziaływując potem nowemi swojemi formami na kształtowanie się i styl innych sztuk. Publicyści francuscy — może nie bez racji — stwierdzają dziś, że ta przodująca rola malarstwa we Francji narazie się skończyła i że naprzykład architektura idzie już swoimi drogami, nie oglądając się na malarstwo.

W Polsce natomiast było i jest inaczej. Przewaga i znaczenie literatury wśród innych dziedzin sztuki, była u nas do lat ostatnich tak dominująca, że rola sztuk plastycznych była niemal znikoma. Dopiero dziś — w epoce „martwej natury" w Polsce — malarstwo może odegrać u nas poważniejszą rolę.

Podczas, gdy polska literatura współczesna oscyluje jeszcze ciągle między realizmem, pozbawionym formy i tendencji artystycznej — a barokowym patosem słowa — w malarstwie nastąpił świadomy odwrót od złudzeniowego realizmu, artystycznie beztreściowego, jakoteż i od malarstwa symboliczno-literackiego. W literaturze naszej — o ile nie posługuje się ona gwarą ludową — słowo, które ma określać dane pojęcie, zjawia się w chmurze metafory, wysoko ponad ziemią jego codziennego znaczenia. Natomiast w malarstwie naszem ostatnich lat, kolor ujawnia się coraz namacalniej na płaszczyźnie obrazu, nie ucieka w perspektywiczną dal, staje się określony i ścisły, a faktura obrazów prawdomówna i autentyczna.

I dlatego sądzę, że — jeżeli rozważania te są trafne — malarstwo polskie współczesne odegrać winno rolę ważną i wyzwoleńczą w rozwoju i kształtowaniu się naszej sztuki i kultury wogóle.

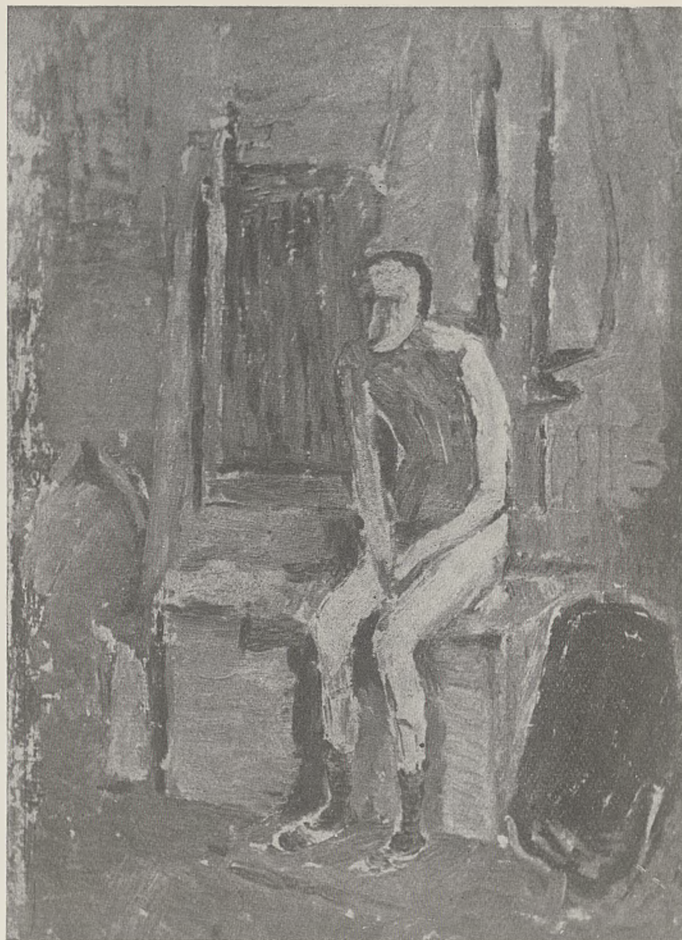
Henryk Gotlib.



JAN HRYŃKOWSKI: PEJZAŻ — (Cech „Jednoróg")



CZESŁAW RZEPIŃSKI: KOMPOZYCJA — (Wystawa „Zwornika")



TADEUSZ POTWOROWSKI: AKT
(„Grupa plastyków nowoczesnych")

LIST Z WARSZAWY

Bardzo charakterystyczną i pomocną dla oceny malarstwa polskiego XIX wieku, a także malarstwa polskiego wogóle, jest obecna wystawa w warszawskiej „Zachęcie".

Wystawa ta nosi tytuł „Żołnierz i koń w malarstwie polskiem". Malarstwo t. zw. batalistyczne rozrosło się u nas bardzo. Już nawet sam Witkiewicz, mimo że tak ostro przeciwstawiał się batalistyczno-historycznej szkole Matejki, mimo że nawoływał ówczesnych malarzy polskich do dobrze namalowanego obrazu, uniezależniając go od tematu, (historyczna rzepa i Kaśka), jednak nie mógł się mimo wszystko oprzeć czarowi pięknie zagiętego karku lub zawiesistego końskiego ogona.

Kultywowanie konika i batalizmu w polskiem malarstwie doszło do tego stopnia, że lada kiciarz, byle tylko malował ustawicznie potyczki lub konne zajazdy nie długo potrzebował czekać na sławę i pieniądze. Było nawet tak dobrze, że pewni malarze batalistyczni założyli sobie poprostu fabryczki obrazów batalistycznych, w których pracowały „od dniówki" całe rzesze młodych pracowników, a mistrz przychodził tylko „domalowywać bliki" i w rogu na dole płótna składał swój podpis. Dziś czasy się zmieniły, niema już (podczas kryzysu), amatorów na podobną „manufakturę", ale mimo to niektórzy nasi mistrze batalistyczni nie przestali nagminnie i z przyzwyczajenia tworzyć krwawe, — (całe paczki cynobru i kraplaku) — a zabójcze bitwy.

Otóż właśnie mnóstwo takich cynobrowych gromadnych morderstw (notabene na płótnie i papierze) zgromadziła w kilku swych salach „Zachęta".

Ale jak to mówią, — niema złego, aby na dobre nie wyszło — tak i w tym wypadku. W powodzi batalistycznych płócien, mniej lub więcej krwawych, mniej lub więcej na śniegu, więcej lub mniej „końskich", spotyka się obrazy kilku malarzy, które mogą dać trochę satysfakcji widzowi, który w obrazie nie szuka literackiej anegdoty ani ilustracji do „Potopu", ale obrazu, nad którym można się zastanowić, pomyśleć o jego plastycznej formie i kolorze i entuzjazmować się środkami malarskimi, prostymi a bogatymi zarazem.

Dziewięć akwarel i obrazów olejnych Piotra Michałowskiego są dla mnie na tej wystawie rozkoszą patrzenia. Jego dyskretna a umiejętna i głęboko odczuta harmonja barwna, jego śmiały pełen delikatnego rytmu rysunek, użyty zawsze tylko dla zaakcentowania formy, silnie związanej z kolorem, i wreszcie materjał i „uderzenie" (tusz) malarskie szlachetne i pełne wikwintnego i dyskretne-



HENRYK GOTLIB: PEJZAŻ Z BRETANJI — (Wystawa „Zwornika")

go smaku, czynią z tego malarza jednego z największych dotychczas w Polsce. I tem lekceważącem postępowaniem z Piotrem Michałowskim zmierzy się dziś to bezbrzeżne zaniedbanie kulturalno-plastyczne w Polsce.

Dziś, kiedy najmłodsi a uczciwi malarze polscy szukają w malarstwie nie skocznej anegdoty folkloru polskiego (np. Krakowianka w krótkiej baletowej spódniczce i długich lakierowanych butach do konnej jazdy), ani efekciarsko-fotograficznego impresjonizmu, ale wypowiedzenia się plastycznego po malarsku, Michałowski najmłodszemu pokoleniu malarskiemu w Polsce jest bliski i zapładniający. To też młode pokolenie tych nielicznych i czujących artystów stoczyć musi walkę z całą falangą zastarzałych pojęć, przesiąkniętych wiedeńskim i monachijskim germanizmem w sztuce.

Drugim wielkim malarzem na tej wystawie jest Maksymiljan Gierymski. Zdawałoby się, że Maks. Gierymski jest malarzem „tematowym" i kokietującym militarną żyłkę, widza-batalisty. Tak nie jest. Gierymski za „pretekst" do obrazu bierze przemarsze wojsk lub polowania „par force". Ale światło, głębia, rozplanowanie i użycie przestrzeni obrazu, koloryt, chociaż szary — lecz lekki, przejrzysty o niezwykle delikatnych stonowaniach i ta mądrość, skromność i delikatność uczucia, to wszystko przemawia do nas z obrazu Gierymskiego. Dziwić się należy, że różne nasze propagandy sztuki, które są tak skore do pokazywania naszych współczesnych miernot w kraju i zagranicą, nie zdobyły się na to, aby urządzić wystawę zbiorową wszystkich dzieł tego prawdziwie wielkiego naszego malarza.

Dwaj inni bataliści polscy, Aleksander Orłowski i Juljusz Kossak, wprawdzie nie mają tak wielkich zalet malarskich, co dwaj poprzedni, jednak nie można przejść obojętnie i lekceważąco obok ich obrazów. Do Orłowskiego nie miałem nigdy zbytniego zaufania jako do malarza. Możliwie dlatego, że pokazywano zwykle u nas jego obrazy (akwarele) najsłabsze. Obecnie jednak spotkałem w Zachęcie piękny jego gwasz „Kozacy w pochodzie", który dał mi o Orłowskim zupełnie inne wyobrażenie. Obrazy Orłowskiego są trochę graficzne, ostre i brutalne w technice. Jednak ta jego brutalność jest często bardzo oryginalna i trzeba zwolna przyzwyczaić się do niej, a wtedy, Orłowski dużo zyskuje. Orłowski kładzie większy nacisk na stronę graficzną obrazu, zestawienie kolorowe robi często oryginalnie i szczęśliwie i łączy to często brutalnie z grafizmem. Ale mimo to jego malarstwo jest bardzo interesujące i nie tanie.

Juljusz Kossak w pewnej epoce zaważył tak na naszej wyobraźni plastycznej, że trudno odnosić się do niego z lekceważeniem. Jego akwarele łagodne i delikatne w ogólnej tonacji kolorystycznej,



ADAM GERŻABEK: PEJZAŻ — (Wystawa „Zwornika")



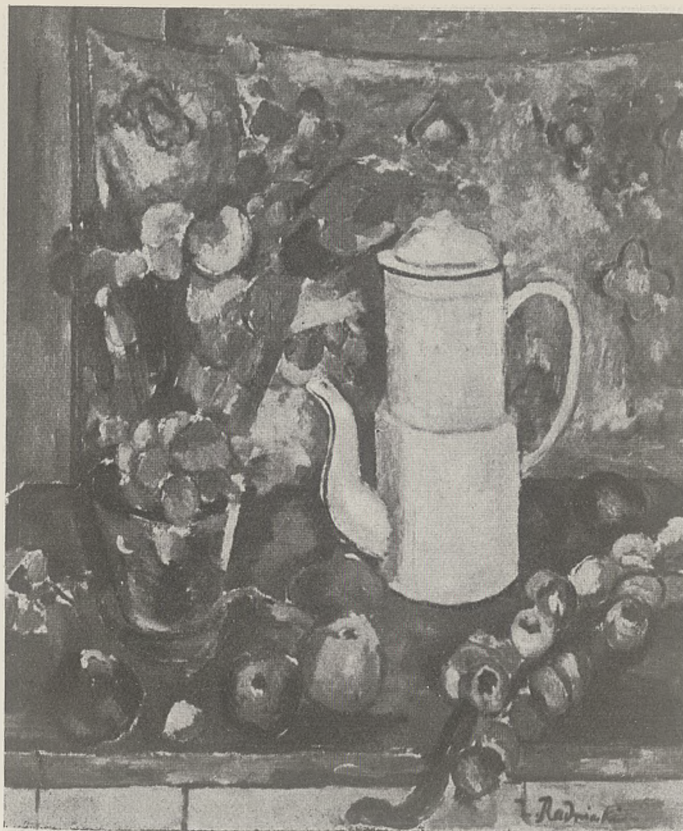
JERZY FEDKOWICZ — (Wystawa „Zwornika")



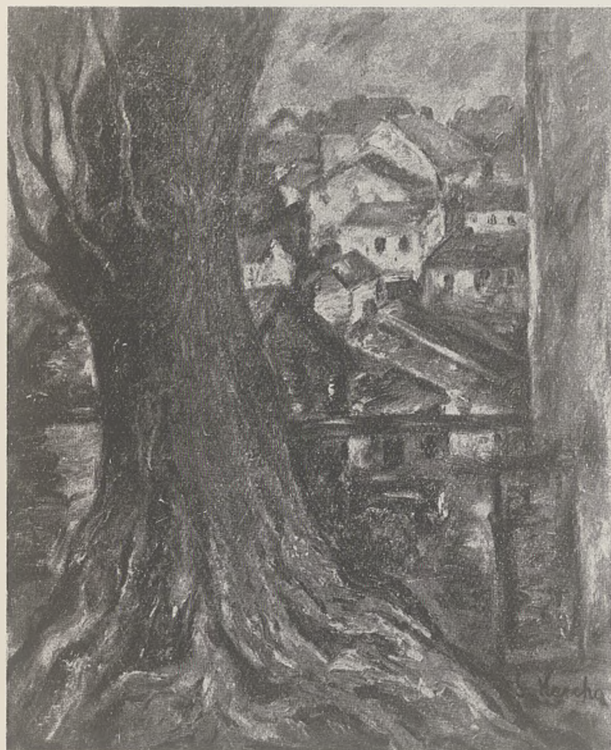
LEON PĘKALSKI — (Wystawa „Pryzmatu")



EUGENJUSZ GEPPERT: JEŹDŹCY — (Wystawa „Zwornika")



Z. RADNICKI: MARTWA NATURA — (Cech „Jednoróg")



EMIL KRCHA: PEJZAŻ — (Wystawa „Zwornika")



JULJUSZ STUDNICKI: PEJZAŻ — (Wystawa „Pryzmatu")



WACŁAW TARANCZEWSKI: KOMPOZYCJA Z PTASZKIEM — (Wystawa „Pryzmatu")

są to właściwie prymitywy. Jego malarstwo uczuciowe, nieporadne jednak robi na mnie wrażenie szlachetnej szczerości. J. Kossak jak umie, tak się wypowiada, ale wypowiada się szczerze i bez pozy i z tego powodu mimo kardynalnych błędów malarskich jest sympatyczny.

Warszawski Instytut Propagandy Sztuki udzielił miejsca na wystawę obrazów i rzeźb „Grupie plastyków nowoczesnych". Wystawa ta wywołała burzę w szklance wody, w której pływają niektórzy warszawscy krytycy. Modernizm polski niema szczęścia do krytyków. Nie mówię tego o wszystkich krytykach warszawskich. Naturalnie są jeszcze zrzadka tacy, którzy łaskawie i możliwie rzeczowo potrafią napisać o polskiej młodej sztuce. Ale mam na myśli tutaj tych „krytyków", którzy z dużą dozą zarozumiałości i pewności siebie, piszą o najnowszej sztuce nie mając o niej najmniejszego wyobrażenia. Niejeden z tych panów krytyków, aby się „dokształcić", jedzie na dwa lub trzy tygodnie do Paryża, wstąpi do kilku „marszandów" przy ulicy La Boetie, zobaczy kilka obrazów Picassa lub Soutina i wracając do Polski, jest przekonany, że zgłębił arkana najnowszego malarstwa. Gruba omyłka. I w dodatku, jeśli zobaczy na wystawie naszych „modernistów" obraz lub rzeźbę, które mu powierzchownie przypominają widziane podczas kilkudniowego pobytu w Paryżu, (za witryną sklepu „marszanda") jakiś ultra-modernistyczny lub „zwarjowany" jego zdaniem, obraz francuskiego malarza, ma potem pretensje do naszych młodych malarzy, że malują tak, jak w Paryżu i „że ta omyłka już tam dawno była", i że już „tego tam dawno się nie maluje".

Naprawdę jest to humorystyczne i smutne zarazem. Jeśli jeszcze pisma (codzienne) szanowne i szanujące się, nie szanują w tym wypadku swego poziomu i zapraszają do pisania recenzji artystycznych panów, nie mających o sztuce żadnego pojęcia, którzy w tych recenzjach załatwiają osobiste interesy i rachunki, lub porachunki swych przyjaciół lub klik, jest to smutne jako objaw niskiej kultury, ale jeszcze smutniejsze jest to, że „szeroka" publiczność czyta te brzydko pachnące mózgowe „mgławice" i przywiązuje do nich wagę jako do sprawiedliwych i bezapelacyjnych sądowych wyroków. Taki rodzimy pan Onufry i pan Kalasanty, krytyk z bożej łaski i z łaski dobroduszności (zapewne) naczelnego redaktora, wypisuje się do szpiku i pokazuje w swych pseudo-uczonych krytykach swą nieukształconą, dyletancką, ordynarną i złośliwą „nagą duszę".

Dowodem niskiej kultury były „recenzje" niektórych naszych krytyków o obrazach polskich modernistów w I. P. S. i w krakowskiem Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Obrazom Strzemińskiego, Starzewskiego, Łunkiewiczówney, Grabowskiego, Kryńskiego, Potworowskiego i pracom członków Grupy „Zwornik" zarzucano naśladownictwo(!), nieuctwo(!), brak rysunku (ha, ha), a przedewszystkiem to, że takie malarstwo już dawno było tam! — naturalnie w zgniłym Paryżu!... Lecz ani jednego rzeczowego słowa w tych „krytykach", o tem, co „tam" było w Paryżu i w jakim do „tego"(!) stosunku jest nasze młode malarstwo. Ale przy tem jest dużo popisu lichym dowcipem i znajomością słownika wulgarno-ulicznego.

To jest „krytyka". Niech się śmieje ten, kto ma ochotę!

Tytus Czyżewski.

OGÓLNO-POLSKI ZJAZD DELEGATÓW ZWIAZKÓW ZAWODOW. POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W WARSZAWIE

W dniach 24—26 czerwca br. odbył się w Warszawie pierwszy Zjazd delegatów Z. Z. P. A. P. — Związek Warszawski reprezentowali: Prezes Prof. F. Kowarski, Józef Czapski, Wacław Wąsowicz, Henryk Stażewski i Jan Tarnowski; Związek Krakowski: Prezes Prof. Dr. A. Szyszko-Bohusz, Eugenjusz Geppert, Henryk Gotlib, Kazimierz Mitera; Związek Lwowski: Prezes Andrzej Pronaszko, Maksymiljan Feuering, Ludwik Lille; Związek Łódzki: Zofja Lipińska; Związek Poznański nadesłał pismo, przyłączające się do uchwał Zjazdu.

Przewodniczącym Zjazdu wybrano jednomyślnie prof. Dra A. Szyszko-Bohusza, zastępcą prof. F. Kowarskiego, sekretarzem kol. K. Miterę.

Zjazd powziął następujące uchwały:

I. REGULAMIN ZJAZDU: 1) Naczelną Instytucją Związków jest Zjazd delegatów Z. Z. P. A. P. — Uchwały Zjazdu delegatów jako Instytucji naczelnej, obowiązują wszystkie Związki. — Organem wykonawczym Zjazdu jest Rada Wykonawcza, złożona z trzech delegatów stałych, wybranych przez Zjazd z mandatem ważnym do następnego Zjazdu. W skład Rady wchodzi jako wirylista każdorazowy prezes Związku Warszawskiego.

2) RADA WYKONAWCZA: wprowadza w życie uchwały Zjazdu — reprezentuje nazewnątrz wszystkie Związki — utrzymuje kontakt z Wydziałami Związków i ma pieczę nad ich interesami (wniosek kol. Gepperta).

3) TERMIN, MIEJSCE, ILOŚĆ DELEGATÓW i RĘGULAMIN ZJAZDÓW: Termin Zjazdów ustala się na tydzień po rozpoczęciu feryj szkolnych, t. zn. w drugiej połowie czerwca. (Wniosek kol. Lillego). Miejsce Zjazdów: Następny Zjazd odbędzie się w Krakowie, potem we Lwowie, Łodzi, Poznaniu, Wilnie i Zakopanem (wniosek prof. Szyszko-Bohusza). Zjazd zwołuje Rada Wykonawcza; opracowanie regulaminów oraz kwestyj prawnych pozostawia się Radzie Wykonawczej. Każdy Związek ma prawo do trzech delegatów bez względu na ilość członków (wniosek kol. Czapskiego). Delegaci mogą posiadać pełnomocnictwa zarówno nieprzybyłych na Zjazd reszty delegatów, jak również całości delegacji innego Związku (wniosek kol. Lillego). Zjazd Nadzwyczajny zwołuje Rada Wykonawcza bądź z własnej inicjatywy, bądź na wniosek przynajmniej dwóch Związków (wniosek kol. W. Wąsowicza).

WYBÓR RADY WYKONAWCZEJ: Radę Wykonawczą wybrano w następującym składzie: Prezes Związku Warszawskiego prof. F. Kowarski, prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz (Kraków), Jan Tarnowski, sekretarz Rady (Warszawa), zastępcy: Wacław Wąsowicz i Henryk Stażewski (Warszawa), zastępca sekretarza: Stanisław Szczepański (Warszawa).

II. ORGAN PRASOWY ZWIĄZKÓW: 1) „Głos Plastyków" jest organem wszystkich Związków Zawodowych P. A. P., wydawanym przez Związek Krakowski. — Przy każdym Związku powstają Komitety Redakcyjne, współpracujące z naczelnym Komitetem Redakcyjnym w Krakowie. — Każdy członek Związku otrzymuje bezpłatnie „GŁOS PLASTYKÓW" z tem, że poszczególne Związki wpłacają Administracji pisma należytość w wysokości 50 gr. za każdego członka Związku. — Wszystkie Związki zobowiązane są popierać moralnie i finansowo pismo związkowe zarówno w swych środowiskach, jak we wspólnych wystąpieniach na zewnątrz (wniosek kol. Mitery).

III. WYSTAWA W MOSKWIE: W sprawie wystawy w Moskwie powziął Zjazd następującą uchwałę:

1) Na mocy pertraktacyj przeprowadzonych z Ministerstwem Spraw Zagranicznych Zjazd oświadcza, że pragnie ustosunkować się pozytywnie do inicjatywy M. S. Z. urządzenia wystawy w Moskwie i odwołuje bojkot wystawy pod warunkiem, mianowania przez Ministerstwo wicekomisarza wystawy, przedstawionego przez Radę Wykonawczą, którego zadaniem byłoby uzupełnienie listy wystawców i reprezentowanie na wystawie artystów zrzeszonych w Z. Z. P. A. P.

2) Zjazd uchwala przedłożyć M. S. Z. memorjał wyrażający negatywny stosunek Związków do dotychczasowego artystycznego kierownictwa „Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych" (TOSSPO). Ostateczną redakcję memorjału poleca się Radzie Wykonawczej, prowadzenie zaś pertraktacyj z M. S. Z. poleca się komisji w składzie: kol. Kowarskiego, Czapskiego i Tarnowskiego.

V. WOLNE WNIOSKI: powyższy punkt porządku dziennego dyskutowano w salach „I. P. Su", przy licznym współudziale członków Związku Warszawskiego, oraz zaproszonych gości. Po zreferowaniu powziętych uchwał Zjazdu, zgłoszono szereg wniosków jak następuje:

a) poleca się Związkom urządzającym Zjazd, aby w Zjazdach brali jak najliczniejszy udział członkowie Związku danego środowiska (z prawem głosu doradczego), oraz aby o ile możności w danem środowisku odbyć się mogła wystawa członków Związku. (wniosek kol. Lillego).

b) Upoważnia się Radę Wykonawczą do wystarania się dla Związków o stałe subwencje, które mają być przyznawane poszczególnym Związkom na indywidualną pomoc w wysokości zależnej od ilości członków, o wystaranie się o stałą subwencję dla poszczególnych Związków na cele administracyjne, jak również o usilną interwencję u Władz, celem uzyskania stałej subwencji dla „Głosu Plastyków" (wniosek kol. Gepperta).

c) Zjazd piętnuje wystąpienia na łamach prasy ludzi niepowołanych do oceny dzieł sztuki i spraw artystycznych. Zjazd wzywa Związki do zorganizowania obrony zarówno prawnej jak i prasowej, celem skutecznego reagowania przeciw pojawiającym się napaściom w prasie (wniosek kol. Mitery) [1].

d) Zjazd uchwala stworzenie Sekcji Prasowej przy Radzie Wykonawczej, złożonej z kolegów, zajmujących się pisaniem krytyk, celem reagowania na wystąpienia niefachowe z dziedziny sztuk plastycznych (wniosek kol. Winklera) [2].

e) Uchwalono zwrócić się do Rady Wykonawczej z prośbą o interwencję, celem uzyskania zniżek kolejowych na wyjazdy na pejzaż etc., analogicznie do zniżek udzielanych Związkom Krajoznawczym, jak również celem uzyskania informacji w sprawach paszportów ulgowych dla plastyków, które nie były uwzględnione w ostatnim komunikacie prasowym M. S. W. i odnośnie do trudności celnych przy przewozie obrazów, ram i materjałów artystycznych przez powracających z zagranicy artystów.

---

[1] Bezpośrednim powodem powzięcia tej uchwały był — obok stale pojawiających się napastliwych artykułów na różnych artystów warszawskich, łódzkich czy krakowskich — świeżo drukowany w I. K. C. (z dnia 11. V. b. r.) artykuł „Malarskie esperanto". Redakcja „Głosu Plastyków", jak również Z. Z. P. A. P., nie myślą polemizować z „publicystyką" tego pokroju, tembardziej, że odpowiedź na ten artykuł dana będzie przez zrzeszenie „Zwornik" na innej drodze.

[2] Kol. Winkler wyjaśnia, że przezwiska i gorszące porównania, zamieszczane w prasie, podpadają pod kodeks karny i stanowić mogą podstawę do wzięcia w obronę prawną artystów, szkalowanych w krytykach.

NA MARGINESIE KONKURSU

Nr. B. D. Reg. 193/33. Kraków, dnia 8 czerwca 1933.

Magistrat Miasta Krakowa ogłasza wynik konkursu rozpisanego przez gminę miasta Krakowa na opracowanie szczegółów projektu planu zabudowania gruntów miejskich przy ulicy Wiślisko.

Prac nadesłano 7.

Przyznane zostały nagrody:

I. nagroda 1.000 zł. pracy Nr. 5.

Autorzy: Stanisław Wąs i Stefan Świszczowski w Krakowie.

II. nagroda 500 zł. pracy Nr. 4.

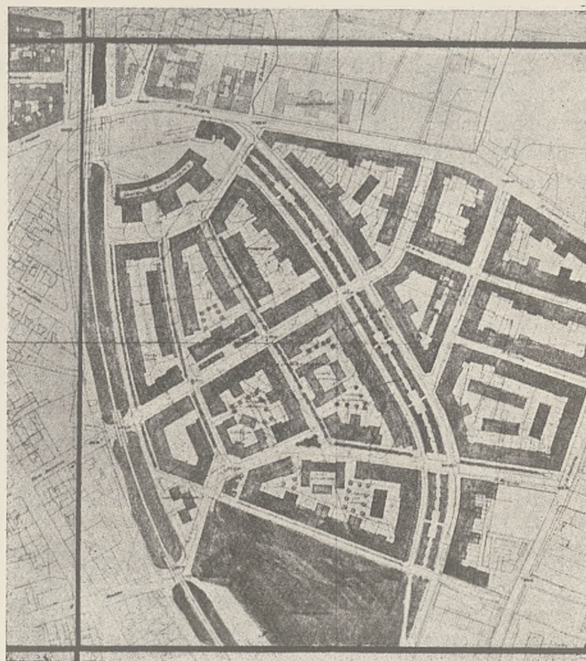
Autor: Inż. arch. Henryk Jasieński w Krakowie.

Zaszczytną wzmianką odznaczono pracę Nr. 6.

Tak więc rozstrzygnięty został pierwszy z trzech konkursów, których programy omówione były w poprzedniej kronice architektonicznej.

Łakoniczny komunikat Magistratu uzupełnić trzeba paru słowami komentarza. Komentarz napisany przez uczestnika konkursu będzie z konieczności częściowo autorecenzją, a w całości wyrazem zdecydowanych osobistych poglądów. Uważam jednak, że jest to najzupełniej dopuszczalne, byle tylko było zrobione otwarcie i nieanonimowo.

Praca odznaczona nagrodą 1-szą stosuje modny w ostatnich kilku latach schemat zabudowania szeregowego (jak to nazywają Niemcy Zeilen — albo Lamellenbebauung), nie trzymając się zresztą zbyt sztywnie sakramentalnego kierunku północ-południe i odstępując od niego z zupełną swobodą tam, gdzie tego wymaga wzgląd na kierunki istniejących ulic, granice obcych terenów i t. p. Rozmieszczenie bloków, a raczej luźnych szeregów, niewątpliwie bardzo zręczne i ładne, jest jednak nieco rozrzutne. Zauważyć też trzeba, że dla osiągnięcia efektu zamierzonego przez autorów projektu, trzebaby dzielnicę zabudować *jednolicie*, co nastręcza pewne trudności przy przewidywanym w danym wypadku systemie sprzedawania parcel oddzielnym, prywatnym osobom. Szczególną niechęć prywatnych nabywców parcel wywołać może pomysł niezabudowania w całości głównej ulicy komunikacyjnej, łączącej ul. Berka Joselewicza z ul. Śniadeckich, do której szeregi domów przypierają tylko szczytami. Jest to zresztą w zgodzie ze słusznemi w tym wypadku współczesnemi poglądami urbanistycznemi, ale w praktyce dotychczas stosowane bywa tylko w budownictwie spółdzielczem, gdzie wykonanie planu spoczywa w jednych rękach i gdzie mu nie stają na poprzek rozbieżne interesy oddzielnych właścicieli parcel. Zresztą dołączona do projektu perspektywa tej ulicy z powtarzającemi się rytmicznie i kulisowato za siebie się zasuwającemi szeregami *jednakowych* domów, przedstawia się bardzo pięknie i interesująco. Wogóle podnieść trzeba (choć to podobno rzecz nieistotna), że pod względem graficznym projekt podany jest ślicznie, efektowne i wyraziście, z pełnem wydobyciem wszystkich jego kompozycyjnych zalet.

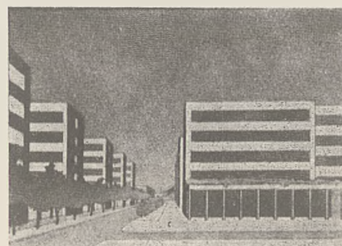


Projekt Nr. 4.

Bardzo dużo dobrej woli i objektywności okazał sąd konkursowy, odznaczając drugą nagrodą pracę, rezygnującą zgóry z wszelkiej suggestywnej „nowoczesności", liczącą się z finansowemi i prawnemi możliwościami realizacji i uwzględniającą w tej myśli, o ile to jest możliwe, zwyczajowo ustalone sposoby parcelowania i zabudowania bloków, a w dodatku stosującą konsekwentnie tak wciąż jeszcze niepopularne znaczne głębokości rzutów od 16.5 aż do 19.5 m. Dla zaakceptowania zwłaszcza tej ostatniej właściwości projektu trzeba było pokonać doprawdy bardzo wielkie opory psychiczne. Wyraźne ślady tych oporów wyczuwa się w motywacji, gdzie jest mowa o „zbyt znacznej głębokości domów i podwórz"(?) narzucającej „krępujące rozwiązania rzutów". Tylko że te znaczne głębokości wzamian za niewątpliwe, ale i nieszkodliwe skrępowanie w rozwiązywaniu rzutów, dają tak ogromne korzyści ,że odstępywanie od nich dla jakichś względów oportunistycznych nie byłoby niczem usprawiedliwione. Te korzyści, to poprostu możność uzyskiwania znaczniejszej gęstości zabudowania przy niezmniejszonych odstępach między szeregami domów, a więc dobrych warunków oświetlenia mieszkań, bez nadmiernego zmniejszania rentowności zabudowania, nieraz w praktyce uniemożliwiającego realizację.



Projekt Nr. 5.



Projekt Nr. 5.

Dobrą ilustrację zależności gęstości zabudowania od głębokości domów daje choćby rezultat omawianego tutaj konkursu. Zabudowanie szeregowe domami dwutraktownemi w projekcie Nr. 5, daje przy czterech kondygnacjach 37.000 m² powierzchni mieszkalnej; zabudowanie obrzeżne domami trzytraktownemi w projekcie Nr. 4, przy tej samej wysokości domów 78.000 m², a więc przeszło dwa razy tyle. Z tych przeszło 100 % naddatku, oczywiście jakąś połowę przypisać trzeba zastosowaniu oszczędniejszego niż szeregowe zabudowania obrzeżnego (tutaj zresztą z licznemi przerwami!), ale pozostała połowa, tj. 50% wynika bezpośrednio z przyjęcia półtora raza większej głębokości domów.

Zauważyć warto, że oprócz nagrodzonego projektu Nr. 4, większe głębokości domów: 15—17 m. stosują jeszcze dwa nadesłane projekty, a mianowicie Nr. 1 i Nr. 2, czyli że na ogólną ilość pięciu projektów z Krakowa, trzy przewidują konsekwentne zabudowanie całej dzielnicy głębokiemi domami trzytraktowemi. Jeżeli zważyć, że domy tego układu budowane są w Krakowie coraz częściej, że dla nowych bloków bez oficyn w dzielnicach przyłączonych przewiduje się wewnętrzne linje budowlane w odległości 15—16 m. od ulicy, a ostatnio w kilku wypadkach nawet 17 m. (Aleja Krasińskiego i ul. Szlak), to dochodzi się do przekonania, że pomimo wszelkich oporów zasada stosowania większych głębokości rzutów wywalcza sobie powoli uznanie, i że można już prawie mówić o krystalizowaniu się stosującej konsekwentnie tę zasadę urbanistycznej „szkoły krakowskiej".

Wogóle nadesłane projekty dzielą się na dwie grupy. Jedne trzymają się zabudowania obrzeżnego, z przerwami dla przewiewu, drugie stosują zabudowanie szeregowe, o zasadniczym kierunku szeregów z północy na południe. Zabudowanie takie czyni najwidoczniej zadość dzisiejszemu zamiłowaniu do skrajnych, mechanicznych uproszczeń; jego zaletą ma być możność zapewnienia wszystkim bez wyjątku oknom bezpośredniego światła słonecznego, jednym z rana, innym popołudniu. To jest jednak ważne tylko dla mieszkań jednostronnych, a i tu trudno mówić o zupełnej równorzędności, bo słońce ranne jest zawsze pożądane, a popołudniowe nieraz raczej dokuczliwe. Zaś dla mieszkań dwustronnych taki czy inny kierunek szeregów jest dość obojętny i często przyjemnie jest mieć dla połowy mieszkania pełną wystawę południową, przy drugiej połowie o bezsłonecznej wystawie północnej. Tak więc trudno brać nadto poważnie „naukowe" motywowanie bezwzględnej racjonalności zabudowania wyłącznie szeregowego, szczególnie dla większych obszarów. Można sobie natomiast zadać pytanie, czy kilometrowe niczem nie przerwane perspektywy między równoległemi szeregami domów w rzeczywistości nie muszą wyglądać beznadziejnie, i czy pewne zamknięcie tych perspektyw dla wzroku (z pozostawieniem *mijających się* przerw dla przewiewu) nie daje jednak wrażenia zaciszniejszego i bardziej przytulnego. Tak więc zasada „czystego zabudowania szeregowego", rozpatrzona krytycznie, wygląda raczej na chwilową modę, niż na rzeczywiście wartościową zdobycz rozwoju myśli urbanistycznej.

Oprócz dwóch nagród, udzielono jeszcze zaszczytnej wzmianki pracy Nr. 6. Praca ta stosuje zabudowanie w zasadzie szeregowe, przerwane jednak paru szeregami poprzecznemi. Uwagę zwracają ogromne odstępy pomiędzy tylnemi fasadami szeregów, wynoszące powyżej 60 m. Przy tak wielkich i już przesadnych odległościach między fasadami zwiększenie głębokości szeregów z 12 m. na 18 m. w niczemby nie pogorszyło warunków nasłonecznienia mieszkań, a pozwoliłoby zwiększyć półtorakrotnie bardzo niewielką użytkową powierzchnię mieszkalną. *Henryk Jasieński.*



W tych dniach nastąpiło w Będzinie odsłonięcie pomnika projektowanego przez Prof. A. SZYSZKO-BOHUSZA. Rzeźbę wykonał MAJCHRZAK.

BUDOWA MUZEUM NAROD. W KRAKOWIE WYNIK SĄDU KONKURSOWEGO

W dalszym ciągu obrad na posiedzeniu środowem, tj. 12 lipca br., sąd konkursowy pod przewodnictwem Prezydenta m. Dr. M. Kaplickiego, przyznał po przeprowadzeniu szczegółowych badań nadesłanych planów zgodnie z ogłoszonemi warunkami konkursu:

Pierwszą nagrodę w wysokości 5.000 zł. pracy Nr. 22. PP. Inż. Bolesławowi Szmidtowi, Januszowi Juraszyńskiemu i Juljuszowi Dumnickiemu, architektom z Warszawy, dwie drugie równorzędne nagrody w wysokości po 2.500 zł. pracom Nr. 18, archit. Zygmuntowi Piotrowskiemu, absolwentowi Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie i arch. Eugenjuszowi Szparkowskiemu, zamieszkałym w Warszawie, oraz pracy Nr. 11, inż. Józefowi Nowakowi, arch. krakowskiemu.

Pozatem sąd konkursowy zaproponował do ewetualnego zakupu prace Nr. 4 i 12.

Po przyznaniu powyższych nagród, sąd konkursowy przyjął jednomyślnie wniosek b. Premiera Rektora Juljana Nowaka, stwierdzający znakomitą pracę PP. Dyrektora Prof. Kopery, Inż. Boratyńskiego i inż. Kreislera, którzy przy współpracy Rektora Szyszko-Bohusza, opracowali plany na Muzeum tak celowo i wyczerpująco, że stały się one istotną podstawą do nadesłanych rozwiązań tego problemu.

W ostatniej chwili dowiadujemy się, iż Prezydjum m. Krakowa zwróciło się do Związku Architektów Woj. Krak. z prośbą o zajęcie się urządzeniem wystawy prac konkursowych, która będzie urządzona w salach Krak. Towarzystwa Technicznego przy ul. Straszewskiego 28. II. p. i potrwa prawdopodobnie 4 tygodnie — co umożliwi nam umieszczenie w następnym numerze szczegółowego sprawozdania Sądu Konkursowego i ocenę poszczególnych prac.

KRONIKA

KRONIKA WARSZAWSKA

Dnia 11 maja b. r. została otwarta w INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI wystawa prof. Józefa Pankiewicza, kierownika ekspozytury krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych w Paryżu. Wystawa obejmowała całokształt twórczości artysty. Wystawę otworzył p. minister Jędrzejewicz w otoczeniu osobistości ze świata politycznego, artystycznego i przy licznym udziale uczniów i entuzjastów sztuki prof. Pankiewicza.

Na otwarcie Wystawy wysłały Związki Zawodowe Krakowa, Lwowa, Łodzi i Poznania liczne delegacje członków, manifestując w ten sposób szacunek wobec wielkiego artysty i pedagoga. Podczas skromnego przyjęcia w salach sztabu Głównego, jakie zorganizowali na cześć prof. J. Pankiewicza koledzy, i byli uczniowie profesora, wygłoszono kilka serdecznych przemówień, które zgodnie podkreślały serdeczny stosunek, jaki łączy młodą generację artystyczną z J. Pankiewiczem, jako niezmordowanym krzewicielem w Polsce wielkich tradycji malarstwa europejskiego. W kilka dni po otwarciu wystawy wygłosił w salach I. P. S.-u kol. Józef Czapski odczyt o twórczości J. Pankiewicza. Odczyt wygłoszony przez malarza w sali wystawowej w otoczeniu licznych płócien Pankiewicza, wywołał głębokie wrażenie wśród licznie zebranej publiczności.

Równocześnie w salach I. P. S. rozwieszono wystawę Grupy Artystów Malarzy „Pryzmat", złożonej przeważnie z b. uczniów prof. Kowarskiego. Wystawiali tam: L. Adwentowicz, S. Bossowski, J. Dutkiewicz, M. Jaeschke, Z. Kononowicz, A. Kossowski, K. Larisch, K. Ładówna, L. Pękalski, Z. Ruszkowski, M. Rużycka, M. Siemiradzki, J. Sokołowski, S. Studnicki, M. Szulczewska, W. Taranczewski i J. Wodyński.

Ostatnio w czerwcu br. otwarto w I. P. S.-sie wystawę: „Kazimierz nad Wisłą w sztuce", *„Grupę malarzy nowoczesnych"*, wystawę Grupy „Kolor" i zbiorową wystawę prac. K. Mackiewicza. W wystawie „Grupy malarzy nowoczesnych" między innymi wystawiają: T. Czyżewski, Chwistek, Łunkiewiczowa, T. Potworowski, Z. Grabowski, S. Grabowski, A. Rafałowski, W. Strzemiński, Starzewski, Szulc, Kobro, J. Krause, Hiller, Wegner, Kryński.

W Towarzystwie „ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH" w Warszawie w okresie maj—czerwiec br. otwarto wystawę zbiorową prac Stanisława Wyspiańskiego i Jana Stanisławskiego.

W ostatnich dniach maja br. Województwo Warszawskie zatwierdziło statut Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków na Województwo warszawskie. Prezesem został wybrany prof. Felicjan Szczęsny Kowarski, wiceprezesem W. Wąsowicz, sekretarzem St. Szczepański.

Niedawno zmarły śp. Wydżga, zapisał warszawskiemu *Muzeum Narodowemu* kolekcję obrazów Pankiewicza, („Łabędzie w nocy", „Portret p. Wydżgi", „Martwa natura"), kopie z obrazów Veroneza i Tintoretta, poza tem dwa małe szkice Renoira, nieduży obraz Bonnarda „Kąpiący się chłopcy" i pejzaż Signaca.

KRONIKA KRAKOWSKA

WALNE ZEBRANIE ZAWODOWEGO ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE. Na dorocznem Walnem Zebraniu Z. Z. P. A. P. został wybrany Wydział, który na pierwszem posiedzeniu 31. V. br. ukonstytuował się w następującym składzie: Prezes: Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz. Wiceprezesi: Eugenjusz Geppert i Adam Gerżabek. Sekretarz: Kazimierz Rutkowski, zastępca: Józef Pochwalski. Skarbnik: Zygmunt Milli. Gospodarz: Stanisław Majchrzak. Przewodniczący sekcji imprezowej: Józef Jarema. Bibljotekarz: Kazimierz Mitera. Członkowie Wydziału: Jan Cybis, Zbigniew Pronaszko, Emil Krcha. Sąd koleżeński: Poraj-Chlebowski, Wincenty Wodzinowski, Piotr Stachiewicz. Zastępcy: Stanisław Janowski, Leon Kowalski, Tadeusz Cybulski. Komisja kontrolująca: Zygmunt Gawlik, Henryk Gotlib, Władysław Czajewicz; zastępcy: Karol Förster, Dr. Andrzej Oleś, Teodor Grott.

Po odczytaniu i przyjęciu sprawozdania sekretarza i skarbnika prezes Szyszko-Bohusz zawiadomił, że 30. V. br. nastąpi oficjalne przejęcie parceli budowlanej na ulicy Łobzowskiej od gminy miasta Krakowa pod gmach Związku.

Walne Zgromadzenie uchwaliło następujące wnioski:

1) Jeżeli któryś z członków ma zastrzeżenia co do działalności Wydziału lub poszczególnych organów Związku, obowiązany jest podać swoje stanowisko do wiadomości Wydziału Związku. Wszelkie występowanie publiczne czy w prasie, czy też w formie oświadczeń, szkodzących działalności Instytucji, uważa się stosownie do §. 6. statutu za podlegające rozpatrzeniu przez Sąd Koleżeński.

2) Obniża się wkładkę członkowską miesięczną ze zł. 1.50 na zł. 1, począwszy od 1 czerwca br., z tem, że każdy członek otrzyma bezpłatnie bieżący numer „Głosu Plastyków". Otrzymywanie tego pisma zależne jest jednak od regularnego wpłacania wkładek.

3) Wydział ujął wszelkie agendy Związku w dwie naczelne grupy: zawodową i ogólną. Każdy członek Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków jest obowiązany brać udział w pracach Związku przez czynną przynależność do jednej z Sekcji, wymienionych 2 grup. Członek nie biorący udziału w pracach Związku, nie będzie mógł korzystać z poparcia i pomocy finansowej Związku.

4) Walne Zebranie upoważnia Wydział do powzięcia kroków, zmierzających do wciągnięcia w ramy Związku tych wszystkich artystów plastyków, którzy dotąd poza nim się znajdują.

W okresie maj—czerwiec b. r. odbyła się w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik". Wystawiali: Fedkowicz Jerzy, Geppert Eugenjusz, Gerżabek Adam, Gotlib Henryk, Hoffmanówna Jadwiga, Kątski Stefan, Krcha Emil, Król Zygmunt, Książek Jan, Majchrzak Stanisław, Milli Zygmunt, Nadel Norbert, Oleś Andrzej, Piwko Zygmunt, Pochwalski Kasper, Pronaszko Zbigniew, Rumińska-Gerżabkowa Natalja, Rutkowski Kazimierz, Rzepiński Czesław, Sperlinżanka Jadwiga, Stapiński Władysław, Szinagiel Emil, Tracz Stanisław, Zakrzewski Władysław. Równocześnie odbyła się wystawa prac Stanisława Szwarca.

Obecnie w okresie czerwiec—lipiec br., otwarto wystawę Grupy Artystów Rzeźbiarzy „Start", wystawy zbiorowe Z. Dziurzyńskiej-Rosińskiej i J. Gosławskiego, wystawę bieżącą i kolekcję minjatur Kazimiery Dąbrowskiej.

W ciągu lipca br. otwartą zostanie w salach zamkowych na Wawelu wystawa pamiątek z epoki króla Jana Sobieskiego.

W Żyd. Domu Akadem. urządzono wystawę pamiątkową Samuela Hirschenberga i wystawę zbiorową prac Neumana A.

KRONIKA POZNAŃSKA

W MUZEUM WIELKOPOLSKIEM otwarto wystawę grafiki religijnej. Wystawa wykazuje, że sztuka graficzna na tematy religijne, odznaczająca się dawniej wysokim poziomem artystycznym (drzeworyty ludowe i sztychy kościelnej sztuki) w ciągu XIX wieku spadła na bardzo niski poziom banalnych dewocjonali. W związku z wystawą ukazał się w prasie miejscowej dobry artykuł Dra Alfreda Brosiga, organizatora tej wystawy, który słusznie dowodzi, że dla artystów została straconą niemal cała dziedzina sztuki kościelnej z tego powodu, że kler w ciągu całego wieku zamówienia swe powierzał głównie rzemieślnikom.

W TOWARZYSTWIE PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH w Poznaniu otwarto wystawę dnia 25. V. br. grafiki Stowarzyszenia czeskich artystów grafików „Hollar". W wystawie, która do Poznania przybyła z Hiszpanji, biorą udział następujący artyści: A. J. Aleks, Cy-

ril Bonda, Woclav Fiola, Peter Dillinger, Frantisek Koblicha, Antoni Majer, Alois Moravec, Karol Muller, Arno Neumann, Jan Rambousek, Vladimir Silowsky, Jaromir Stretti, Zamponi, Viktor Stretti, T. F. Simon, Karel Toudyl, Karel Vik, J. C. Vondrous. Wystawa czyni bardzo poważne i dodatnie wrażenie. Poza tem w Towarzystwie Sztuk Pięknych otwarto wystawę uczniów prof. Pruszkowskiego z Warszawy.

KRONIKA LWOWSKA

BOJKOT TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH WE LWOWIE. — Od blisko roku Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie urządza wystawy o bardzo niskim poziomie.

Jeśli wyeliminujemy retrospektywne wystawy, poświęcone twórczości Wyspiańskiego i Stanisławskiego, pozostanie jeno prowincjonalny jarmark, który kompromituje dobrą tradycję Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. To też Zawodowy Związek Artystów Plastyków we Lwowie wysłał dnia 29 kwietnia br. delegację do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w osobach kol. Krzyżanowskiego i L. Lillego. Delegację i jej postulaty przyjął życzliwie prof. E. Bulanda, prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i przyobiecał utworzenie wspólnej Rady Artystycznej, reprezentowanej przez członków Tow. Przyj. Szt. Pięk. i Zawodowego Związku Art. Plast., któraby w przyszłości kierowała polityką wystaw i doborem wystawców. Zawodowy Związek Art. Plast. obiecał ponadto rozwinąć odpowiednią propagandę wśród kolegów i na nowo obudzić u nich zaufanie do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, ostatniemi wystawami mocno podkopane. Ale, gdy Zaw. Zw. Art. Pl. dnia 6 maja b. r. wysłał list do Towarzystwa Przyj. Szt. Pięk. w sprawie przyśpieszenia obrad nad regulaminem projektowanej Rady Artystycznej, a potem dnia 14 czerwca br. drugi list, oba pisma pozostały bez odpowiedzi. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych życzliwie nastawione z początku pertraktacyj, zajęło nagle negatywne stanowisko, ignorując dobre chęci Zawodowego Związku Artystów Plastyków.

To też Zawodowy Związek Artystów Plastyków ogłosił dnia 30 czerwca br. bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. Do bojkotu przyłączyły się Zawodowe Związki Artystów Plastyków w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Poznaniu i Zakopanem.

AUKCJE W PARYŻU

W „Matin" z dnia 26. V. b. m. czytamy, że na aukcji obrazów sztuki współczesnej z kolekcji p. Danthon w Hotel Drouot, sprzedano obrazów za łączną sumę 706.000 franków. Między innemi obraz Renoir'a, „la dame au sourire" został sprzedany za sumę 232.000 franków, Claude Monet'a „la Grande Bleue à Antibes" uzyskał cenę 50.000 franków, a „Lever de soleil à Lavacourt" 40.000 franków.

Dnia 2. VI. br. na licytacji kolekcji Eugenjusza Blot'a obraz Toulouse — Lautrec'a „Sphynge" uzyskał 150.000 franków. Pejzaż Cezanne'a 70.100 fr., obrazy Renoir'a doszły do 64.000 fr., pejzaż Sisley'a 44.300 fr., obrazy Bonnard'a od 25.500—30.500 fr., obraz Van Gogh'a 62.000 fr., obrazy figuralne Corot'a tylko 10.000 do 14.000 fr. Widoczna w tem wszystkiem wyraźna haussa na obrazy z okresu impresjonistycznego.

SPROSTOWANIE

1. Pod rysunkiem na stronie tytułowej ostatniego numeru „Głosu Plastyków" nie pomieszczono, przez przeoczenie, nazwiska autora rysunku, Maksa Gierymskiego, (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie).

2. W kronice architektonicznej tego samego numeru wydrukowano przez pomyłkę „konkurs na *zabudowanie* rynku". Ma być oczywiście „konkurs na *zabrukowanie* rynku". — Również zamiast „konkursu na *paradę* Muzeum Narodowego", ma być oczywiście „konkurs na *fasadę* Muz. Nar.".

3. W kronice w poprzednim numerze podano mylnie „Collection Durand", zamiast „Collection Durand-Ruel".

PRZEGLĄD PRASY

KOLUMNA PLASTYKI, „Wiadomości Literackich", obejmuje w 22 i 24 numerze za kwiecień i maj br. następujące artykuły: Tytusa Czyżewskiego sprawozdanie z wystawy Śleńdzińskiego, Tymona Niesiołowskiego i Grupy Wileńskiej, omawiający przedewszystkiem malarstwo L. Śleńdzińskiego. Zdaniem Czyżewskiego w malarstwie Śleńdzińskiego tkwi błąd w niezrozumieniu zasadniczych zagadnień współczesnego malarstwa i rzeźby, Stanisława Szczepańskiego artykuł o „Głosie Plastyków" stwierdza, że „rocznik „Głosu Plastyków" jest... przejrzystym dokumentem budzenia się w Polsce zdrowego, świadomego i odpowiedzialnego ruchu plastycznego"... Nadto pomieszczone są w tych numerach: Mieczysława Sterlinga sprawozdanie o książce Stefanji Zahorskiej „Dzieje malarstwa polskiego I", Mieczysława Wallisa o pracy napisanej przez Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro „Kompozycja przestrzeni", Jerzego Hryniewieckiego „O smutnej architekturze", St. Szczepańskiego wnikliwe studjum o sztuce Pankiewicza z okazji wystawy w I. P. S-sie, Tytusa Czyżewskiego „Entuzjaści koloru", artykuł podkreślający wyraźne i zdecydowane dążenie artystów z Grupy „Pryzmat" do maximum malarskości z pominięciem efektów taniej dekoratywności i literatury. W końcu znajdujemy kronikę Wystaw z Paryża, notatkę o wystawie prac A. Gierymskiego w Domu Sztuki, sygnowaną J. C. i sprawozdanie o wystawie drzeworytów chińskich z kolekcji Witołda Jabłońskiego. Ponadto „Wiadomości Literackie" umieszczają wywiad Marji Czapskiej z prof. Pankiewiczem. Wywiad ten odzwierciedla żywotność, głęboką wiedzę i kulturę znakomitego artysty. Z pośród cennych spostrzeżeń na temat stosunku artystów do natury oraz tradycji powtórzmy za prof. Pankiewiczem słowa Leonarda da Vinci: „Największy błąd człowieka, to jego z góry powzięte opinje. Do dzieł sztuki należy podchodzić bez uprzedzeń".

Z prawdziwem zadowoleniem stwierdzić należy, że „Kolumna Plastyki", jakkolwiek mieszczą się w niej poglądy często bardzo rozbieżne i oświetlające zagadnienia sztuki z różnych punktów widzenia, utrzymana jest na wysokim poziomie i przyczynia się niewątpliwie do spotęgowania zainteresowań sztukami plastycznemi u nas. Zważywszy, że „Wiadomości Literackie" są dziś czytane przez elitę intelektualną w Polsce, uznać należy „Kolumnę Plastyki" za placówkę bardzo ważną i pożyteczną.

1. „Głos Plastyków" nie schlebia gustowi „mas", ani snobizmowi jednostek; dlatego nie może liczyć na rozległy kolportaż.
2. Byt finansowy, czyli utrzymanie się jedynego w całej Polsce niezależnego pisma artystycznego, zależy wyłącznie od prenumeratorów.
3. Prenumerowanie „Głosu Plastyków", skrupulatne przesyłanie prenumeraty i zjednywanie pismu nowych prenumeratorów jest akcją kulturalną.

LISTY NADESŁANE

Rybryka „Listów nadesłanych" nie należy do części redakcyjnej pisma. W rubryce tej zamieszczamy głosy zarówno naszych przyjaciół, jak i przeciwników, jak wreszcie tych, których ideje niezupełnie pokrywają się z poglądami Redakcji.

I.

Pragnę zwrócić uwagę na dwa bardzo charakterystyczne wypadki z dziedziny krytyki artystycznej, jakie miały u nas miejsce w paru ostatnich miesiącach.

Jeden z profesorów warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych zamieścił w bardzo poczytnem piśmie literackiem dłuższy artykuł, w którym w sposób z gruntu fałszywy, scharakteryzował działalność zarówno artystyczną, jak i pedagogiczną jednego z największych współczesnych malarzy w Polsce Józefa Pankiewicza, kierownika filji krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych w Paryżu. Nieliczną garstkę ludzi, znających istotny stan rzeczy ogarniało zdumienie, graniczące z bezsilnością wobec tylu niedorzeczności, podanych szerokiemu ogółowi w formie sugestywnej i „przekonywującej".

Przypadek chciał, że w parę tygodni później wypadł termin zbiorowej wystawy dzieł Józefa Pankiewicza w Warszawie. Wystarczyło obejrzeć wystawę, dorobek 40-letniej twórczości artysty, wystarczyło przeczytać sprawozdania krytyki lub wywiady, odzwierciedlające poglądy Pankiewicza w dziedzinie sztuki, aby przekonać się, jak nieprawdopodobnie dalekie od istotnego stanu rzeczy sugestje i informacje rozsiewać może nieuczciwość i niesumienność „pełnego autorytetu" krytyka.

Piszę o tem dlatego, bo nikt — zdaje mi się — nie zwrócił uwagi na *moral insanity* tego rodzaju publicznych wystąpień.

Niedawno zaś na łamach również bardzo poczytnego pisma codziennego, jakie wychodzi w Krakowie, pojawił się artykuł człowieka nie posiadającego żadnych kwalifikacyj do oceny dzieł sztuki, który w sposób niesłychanie napastliwy i wyszydzający, pisał o wystawie „Zwornika", jednego z czołowych zrzeszeń artystycznych w Polsce. Zauważyć warto, że artykuł pojawił się w trzy dni po zamknięciu wystawy. Artykuł ten nie zasługiwałby wogóle na to, aby się nim zajmować, gdyby nie to, że napisany jest w formie pewnej senzacji, o posmaku skandalu, co jak wiadomo zawsze bywa chciwie czytane, zwłaszcza, że autor siląc się na dowcipne insynuacje, przyczepia do znanych w sztuce nazwisk zgoła niewybredne określenia i epitety.

Ale mało tego. Autor nie ogranicza się do tendencji zniesławiania artystów i ich wysiłku malarskiego, lecz posuwa swą złą wolę i nienawiść tak daleko, że stara się ugodzić wprost w ich życiowe i zawodowe interesy, występując z hałasem przeciw zakupywaniu z wystawy podobnych „okropności" z przeznaczonych na ten cel funduszów.

Wolno oczywista każdemu wypowiadać swe indywidualne sądy i upodobania, ale to jeszcze nie wystarcza, aby redakcje pism, cieszące się pewnym kredytem wielkich rzeszy czytelników, podawały je bezkrytycznie do wiadomości ogółu. W czasach demokracji, kiedy sztuka pozbawiona została protekcji, jaką niegdyś nad nią roztaczali możni, świeccy i kościelni, lub elita kulturalnego społeczeństwa — prasa przez swój ogromny wpływ na opinję publiczną odgrywa kapitalną rolę w rzeczach sztuki. W naszej epoce, która jest przełomową dla sztuki, zwłaszcza dla sztuki polskiej, nieuniknione są fermenty, konflikty i nieporozumienia. Ale nakazem kultury jest w chwilach takich przestrzeganie granic, jakie wytycza poczucie *dobrego obyczaju*, poszanowania godności ludzkiej. Przekraczanie granicy dobrego obyczaju jest oznaką upadku kultury, lub prostactwa. Prostactwa, które w rzeczach sztuki graniczy z barbarzyństwem.

Znakomity historyk sztuki E. Faure w swej doskonałej „Histoire de l'art" zwraca się z następującą apostrofą do malarstwa: „...Malarstwo! sztuko najwznioślejsza, najwyższa ze wszystkich, równie niedostępna dla przeciętnej duszy, jak niedostępną jest transcedentalna matematyka dla ludzi o wykształceniu elementarnem. Amator pisania feljetonów, mistrz gry w domino, gryzipiórko biurowe, kamerdyner i wyborca są Twymi sędziami! Nagradzają Cię, jak się nagradza tłuczne woły!... Perło, w której gra morze i niezmierzoność dramatu nieba i wieczysta tragedja ruchu i barwy i najdumniejsze i najbardziej tajemnicze drżenia duszy — wieprze stanowią o Twym losie"!

Czytelnik K. M.

II.

Artysta, po latach nauki, pracy i wysiłku, wystawia. Po tych wysiłkach przyjdą bezwątpienia nowe. Wystawy są tylko etapami, znaczonemi w rozwoju jednostki. Przychodzi krytyk. Jest to z reguły prawie zawsze człowiek, który ma sposobność umieszczania swego głosu w prasie i tylko tem się różni od reszty ludzi, mających także swe zdania, że jest „wydrukowany". Ponieważ poprzez prasę wywiera wpływ na społeczeństwo i może w jego oczach artystę podnieść lub obalić — przynieść mu korzyść lub skrzywdzić go — powinien być sumiennym, a przedewszystkiem znać swoje rzemiosło. Jeżeli chodzi o sztukę — ponieważ artysta daje ułamki samego siebie, tworząc, szuka i nieraz po latach dochodzi do rezultatu — krytyk, nie będąc przeważnie twórcą, musi mieć tak wysokie wyczucie i instynkt, jakim obdarzeni są sami artyści, i obejmować horyzont każdej sztuki. Pozatem musi posiadać drugi atut artysty, tj. wiedzę. Malarz chodzi przez lat parę do szkół czy Akademji, pracuje umysłowo i fizycznie (nieraz do 12 godzin dziennie), po ukończeniu studjów pracuje w dalszym ciągu nad sobą, często w chwilach wypoczynku od pracy zarobkowej, poświęcając w ten sposób doskonaleniu czy choćby tylko ulepszaniu swej sztuki całe swe życie. W międzyczasie zjawia się krytyk, który do szkół malarskich nie chodził, nie poświęcał sztuce długich godzin, dni, miesięcy i lat i odmawia apodyktycznie artyście *wszelkiego wykształcenia, wiedzy i umiejętności.* — Dlaczego? Po pierwsze, będąc z daną dziedziną zaledwie powierzchownie otrzaskany, nie zawsze wie, o co artyście chodzi. Po drugie, nie zawsze umie, chodząc po drogach utartych, doszukać się sztuki w rzeczach nowych. Wkońcu, sam nie znając rzemiosła artystycznego, odmawia tej umiejętności i tam, gdzie ona naprawdę może nie istnieć, i tam, gdzie widoczną jest ona tylko dla wtajemniczonych i tam wreszcie, gdzie artysta *świadomie* wyzbywa się akademickiej rutyny. Natomiast wystarcza mu paszport łatwego akademizmu do umieszczenia artysty w sferze wszelakiej wiedzy i umiejętności.

— — — — — — — — — —

Jak w takim świetle przedstawia się stosunek krytyka do najwyższej w Polsce uczelni artystycznej, Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych? Jeżeli autor, napadając na szereg malarzy, którzy prawie wszyscy, są tejże uczelni wychowankami, odmawia im wszelkich *praw artystycznych, wiedzy malarskiej, kultury i przygotowania*, a więc tego wszystkiego, co właśnie daje Akademja, to może zresztą nieświadomie, przemienia tę napaść na wystawiających artystów w atak na szkołę i profesorów Akademji Sztuk Pięknych. Jest rzeczą zupełnie jasną, że odmówienie uczniom profesorów tej miary, co Pankiewicz, Weiss, Mehoffer i inni, wszelkich praw i podstaw do kultury artystycznej, jest również pociskiem, wymierzonym w stronę Akademji i jej profesorów, którzy swych uczniów wszakże kształcili, oceniali ich postępy i wydawali im bardzo nieraz chlubne świadectwa. Na kogo chciał napaść krytyk? O czem chciał przekonać publiczność? Czy o tem, że w tutejszej Akademji (może w przeciwieństwie do warszawskiej) źle uczą i że celujący uczniowie tej uczelni po opuszczeniu jej murów okazują się nieukami, czy też może chciał użyć sobie na wszystkiem, w swojem zacietrzewieniu nie oglądając się zupełnie na rzeczywisty stan rzeczy?

Jeden z malarzy.

Nakład i wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpow. Eug. Geppert.
Odbito w Drukarni Polskiej Franciszka Zemanka w Krakowie, ul. Tadeusza Kościuszki 3. — Klisze „Zorzy".